中央音乐学院图书馆藏书
书号 3800.450 V1
总登记号 150262
中央音乐学院图书馆藏书
书号 E1-6/tCCb30
总登记号 150262

目　录

[library stamp, illegible]
77?1/02

卡尔·菲利普·埃玛努厄尔·巴赫

(Carl Philipp Emanuel Bach)

1714年3月8日生于魏玛，1788年12月14日卒于汉堡

十二件乐器助奏的交响曲，D大调，

沃特坤奈①编号183，No.1

关于C. P. E. 巴赫，莫扎特有一次曾这样说过："他是父亲，我们是孩子。我们之中略知一二的人都是得自于他。"除巴赫外，只有一位作曲家，莫扎特认他为艺术上的父亲，这就是他所热爱的"爸爸"海顿，但是海顿本人在他享有盛名之时，却一再地说："每一个了解我的人都必然知道我的成就在很多方面得归功于埃玛努厄尔·巴赫，并且知道我曾勤奋地学习他、理解他。"甚至和莫扎特、海顿大不相同的贝多芬，也钦佩卡尔·菲利普·埃玛努厄尔·巴赫，研究他的作品，受到他的影响。

这位作曲家对于今天的交响乐听众来说是不很熟悉的，然而他影响了三位风格如此迥异的作曲家以及整整三代的古典艺术家和浪漫派艺术家，他的魅力（这种魅力对于二十世纪的听众也变得明显起来了）究竟是什么呢？

十六世纪末至十八世纪末是令人难以置信的、音乐家人才辈出的时期，埃玛努厄尔（全称为卡尔·菲利普·埃玛努厄尔·巴

---

① 沃特坤奈(Wotquenne, Alfred, 1867—1939)比利时音乐学院学生，学习钢琴、管风琴及理论1894年起任该学院图书馆管理员，曾编辑出版书目集多种。

● 本书注释均系译者所加。

赫）就是其中的一员；这一时期巴赫氏族的音乐家数量是如此之多、分布如此之广，以致在巴罗克时期的德国城镇中，在日常谈话中凡是市镇管风琴手都被统称巴赫。而且不只在一个城镇中是这样，甚至当巴赫氏族在当地的最后一人不再任管风琴手后还是如此。C．P．E．巴赫还有另一个有利条件，他曾随巴赫氏族中最伟大的一位，他的父亲约翰 塞巴斯蒂安学习。菲利普·埃玛努厄尔在他的自传中写道："在作曲和键盘乐器演奏方面，除了父亲，我别无其他教师。"

对于一位十八世纪的音乐家来说，他受的音乐专业以外的教育是广泛的。他在莱比锡和奥德河畔的法兰克福大学学习法律，成长为巴赫氏族中最有学问的一人。年方二十四岁，即被召去为普鲁士王储费德里克服务，两年后王储即位，成为费德里克二世，是历史上著名的"费德里克大帝。"费德里克是一位学识渊博并对艺术很感兴趣的君王。1740年他即王位后，菲利普·埃玛努厄尔就定居在柏林。在那里，他能够沉溺于自己的爱好之中，研究文学、戏剧和哲学。德国伟大剧作家莱辛只不过是埃玛努厄尔在柏林，以及后来在汉堡的非音乐家朋友中的最著名的一位。

然而，随着七年战争（1756—63）的到来，宫廷音乐衰微了。费德里克对音乐的兴趣在战后始终没有全部恢复。但是埃玛努厄尔已声名远扬。汉堡需要为1767年去世的台列曼①找一位继任者；在许多杰出的候补人中，埃玛努厄尔被选上了。

在富裕的大城市汉堡，埃玛努厄尔担任的职务在社会地位及经济收入方面都比在柏林高得多，他是该城的五个大教堂的乐长，汉堡还有一所新的音乐厅，是德国最早的几所之一。埃玛努厄尔

① 台列曼（Telemann, Georg Philipp, 1681—1767）德国作曲家，曾在汉堡主持过五个教堂乐团和一个歌剧院。

在音乐厅内组织公开音乐会，他作为独奏家，也作为台列曼、亨德尔、海顿及其他人的室内乐、交响乐、清唱剧的指挥而登台。

埃玛努厄尔在汉堡的家和他在柏林的家一样，是音乐家、戏剧家、哲学家、诗人聚会的场所，座上常客有德国"非理性主义"[1]的创始人、当时德国文学界最有影响的领导者克罗卜史托克[2]。人们往往给埃玛努厄尔一个怀有敬意的绰号，称他为"音乐上的克罗卜史托克"，因为在他们的同时代人的眼中，二人是如此地相似。菲利普·厄玛努厄尔之所以著名，是因为他和克罗卜史托克一样，摒弃那时被视作停滞不前的早先的理性主义，也排斥轻佻浮浅的时尚洛可可风，而代之以新的感情深度和自发的个人表现。这还不是贝多芬的暴风骤雨般的激情，也不是贝多芬对全人类的民主的呼吁。埃玛努厄尔的作品仍然只是对行家和业余爱好者的新的"善感性"有吸引力（"善感性"由于劳伦斯·斯特恩[3]于1768年所写的《伤感旅行》而成为时髦的词）。

克罗卜史托克准备了一篇原打算在巴赫纪念会上用的悼词中写道："卡尔·菲利普·埃玛努厄尔是位博学的作曲家，立意创新，赋音乐以美，是声乐曲方面的伟人，然而在不受语言局限的无所拘束的音乐艺术方面，他更为伟大"。

由于菲利普·埃玛努厄尔的盛名如此远扬，当杰出的英国历史学家、评论家查尔斯·伯尼[4]在欧洲旅行，为他的划时代巨著

① 非理性主义，一称"反理性主义"，是和蒙昧主义一脉相通的唯心主义的哲学学说。

② 克罗卜史托克（Klopstok, Friedrich Gottlieb, 1724—1803）德国诗人，狂飙运动先驱者之一。

③ 劳伦斯·斯特恩（Sterne, Lawrence, 1713—1768）英国小说家，伤感文学的主要代表。

④ 查尔斯·伯尼（Burney, Charles, 1716—1824）英国著名音乐史学家。

《音乐史》搜集材料时，他专程去汉堡访问菲利普·埃玛努厄尔巴赫，和他一起度过两天，巴赫作为作曲家和演奏家，给伯尼留下的印象极深。

伯尼访问后不久，菲利普 埃玛努厄尔创作了他最后的，也是最伟大的四部交响曲（1775—76）。克罗卜史托克于1776年8月17日写给他的一位不在汉堡的朋友的信中谈到这四首交响曲的首次演出的情况："我们总是希望你能和我们在一起……譬如说昨天吧，就在我们听巴赫的由四十件乐器演奏的四首新交响曲时，以及后来在布施家〔约翰·格奥尔格·布施教授的家是汉堡的知识分子最爱去集会的场所〕和亲亲家小坐时，都想到了你。"

菲利普·埃玛努厄尔对他自己的身价也并非一无所知，他随即写信给出版商布赖特科普夫："我最近完成了四首大型的有十二件乐器助奏的交响曲。它们是我在这方面的最为成功的佳作。谦逊不允许我更多地赞扬它。"这套交响曲中的第一首是D大调，按照沃特坤奈编制的C.P.E. 巴赫的作品标准目录是第183号。

I、Allegro di molto 全曲开始时初听似乎很柔和。第一小提琴持续拉一个单音，在单音之下其余的弦乐器形成坚定的节奏，然而没有轮廓鲜明的主题。第一小提琴的持续D音的一个越来越快的切分音型不停地重复、搏动着，直到整个重奏突然中断。一霎那的静寂之后，小提琴又开始奏一个持续音，比第一次的高而响，重奏部分仍然提供非主题的节奏动力。新的善感性其实质的一点就是这类快速变动：从轻到响，并不时为完全寂静所中断；从一个音最薄的织体到狂暴的全奏。

在埃玛努厄尔的对比强烈的第二主题出现之前有瞬间的休息，然后是两支独奏双簧管的二重奏，以大管的大步进行为背景。

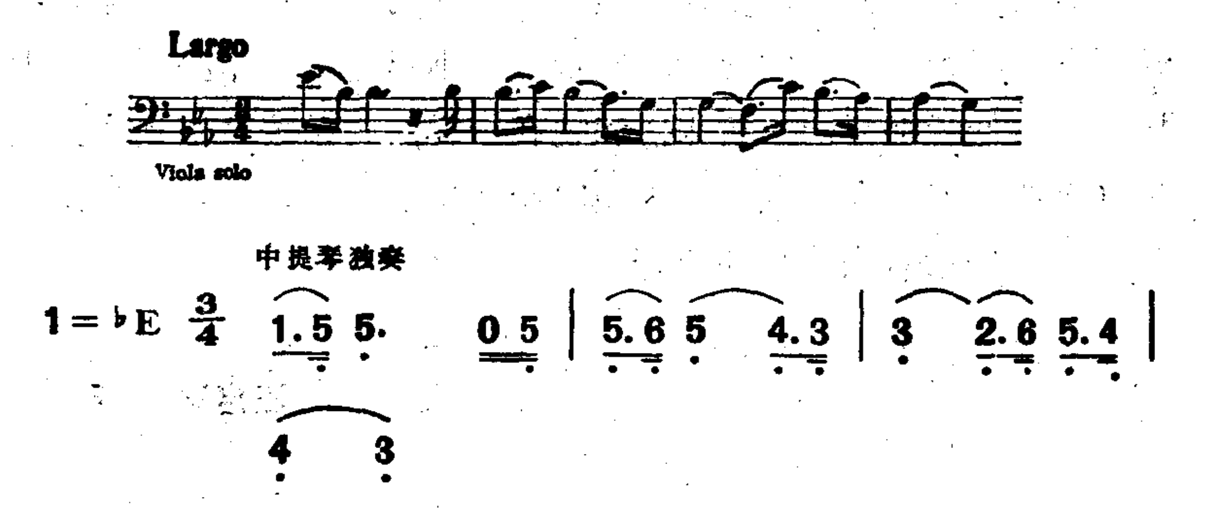
接在双簧管二重奏之后是长笛二重奏，然后是简短然而杂乱

无章的转调作为发展部，再进入自由的再现部。

本乐章的末尾还有一个意外之处，完全料想不到地跳进到远关系调降E大调，直接引至第二乐章。

Ⅱ、Largo　中间乐章是一首简短的田园曲、歌唱性的间奏曲，在这乐章中埃玛努厄尔又令人感到惊奇，但这次是乐队音色的独创性。主要旋律由中提琴独奏奏出：

例1



一支孤零零的长笛重叠着中提琴的旋律，但比它高两个八度。三件乐器作为背景来衬托这单一的声音：大提琴独奏（同样地由独奏长笛来使它朦胧），和独立地大步前进的低音提琴。在乐句之间我们可以听到小提琴的拨奏，仿佛是细微的标点符号。

在这一抒情的间奏曲的结尾处，菲利普·埃玛努厄尔的乐曲突然转回到主调D大调，为不间断地进入末乐章作准备。

Ⅲ、Presto 轻快活泼的末乐章接近于菲利普·埃玛努厄尔当时的传统。整个乐队以喧闹的$\frac{3}{8}$拍子突然爆发出回旋曲般的欢乐。

例2



小提琴

1＝D $\frac{3}{8}$ 17 65 43 | 1 0 | 13 51 53 | 1 0 |

和声简单、节奏流畅、乐队织体透明。

非利普给布赖特科普夫的信中所提到的十二件助奏乐器是：长笛二、双簧管二、大管一、圆号二、小提琴二、中提琴一、大提琴一、低音提琴一。后来，和现在一样，弦乐按照正规方式增加（因此克罗卜史托克称之为由四十件乐器演奏的交响曲），仅仅在中间乐章省去惯用的竖琴。

汪启璋　译

约翰·克里斯蒂安·巴赫

(Johann Christian Bach)

1735年9月5日生于莱比锡，1782年1月1日卒于伦敦

g小调交响曲，Op.6，No.6

约翰·克里斯蒂安·巴赫是约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的幼子，显然也是最受宠爱的儿子。当时他被称为"伦敦"巴赫，时常就简称巴赫，因为他的国际声誉大大地超过他的主要只在当地有名的父亲。

约翰·克里斯蒂安的朋友盖恩斯巴勒①给他绘了两幅肖象，让我们看到一位轻松自如然而老于世故的人，漫不拘礼而又满怀信心，衣著考究，按照时尚头戴假发，袖口胸口饰有花边。目光柔和，却很冷漠并带有怀疑神情，但是他的热情的双唇似乎总是即将微笑，这就取得了谐调。盖恩斯巴勒就是这样描绘他的，而巴赫在他所创作的乐曲中——也就是说在他的大部分乐曲中，也是这样描绘自己的。1778年，肖象画好后数周，他在巴黎庆祝与另一位老友沃尔夫干 阿马德乌斯·莫扎特的再度会见时，必定也是这付神态。莫扎特热爱约翰·克里斯蒂安，赞赏他的音乐，胜过任何同时代人，当然约瑟夫·海顿是个例外。

早在1764年莫扎特还是个八岁的神童，他的父亲和姐姐带他去伦敦时，这两位作曲家就建立了友谊，相互敬佩。约翰·克里

① 盖恩斯巴勒（Gainsborough, Thomas；1727—1788）英国画家。

斯蒂安当时任女皇的乐队长，他负责安排莫扎特一家入宫觐见。而莫扎特一家，理所当然，必定常常去听的巴赫-阿贝尔①通俗音乐会，这个定期音乐会在他们到达伦敦前几周方才创办。

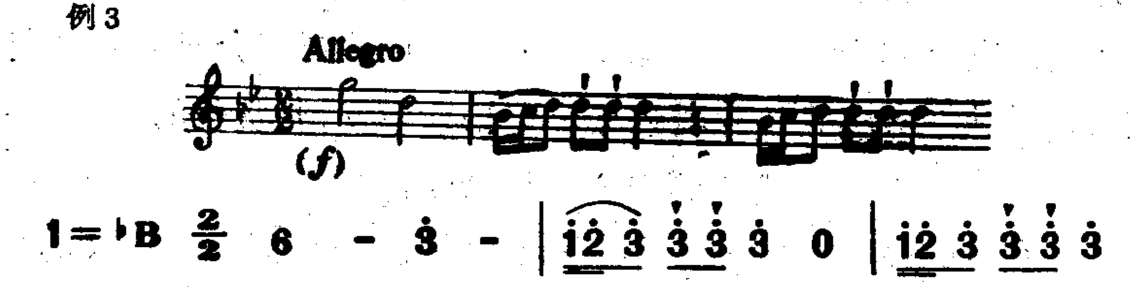
约翰·克里斯蒂安的g小调交响曲一定是在这段时间内写成的。很可能，莫扎特在英国首都逗留的十五个月期间曾听到过它的演出。如果是这样的话，它一定会给莫扎特留下深刻的印象。

初次听到它的听众一定会感到这首短小的交响曲是多么狂野。用一个小调（任何小调）来写交响曲在当时是胆大妄为的举动。伟大的试验家海顿在那时已写了约二十五部使他获得声誉的交响曲，但是其中没有一部是小调的，根据这一事实，我们就可衡量巴赫是多么大胆。g 小调更为罕用，它被认为与十八世纪六十年代和七十年代震撼欧洲戏剧、文学、音乐的狂飙运动、各种强烈阴暗的感情、叛逆和悲剧密切相关。

这一激动悲观的g 小调交响曲出自平常的温文尔雅、仪表动人的约翰·克里斯蒂安·巴赫的笔下，而且是他唯一全部用小调式写成的一首，这特别能说明问题。在精神和风格上，它更为接近于莫扎特十余岁时创作的激烈的、叛逆性的 g 小调“小”交响曲，而不是接近于莫扎特的成熟杰作K. 550号g 小调交响曲。

I、Allegro 第一乐章以一个有力的音型为基础，它的效果更多地来自激动的节奏而不是旋律：

例3



① 阿贝尔，卡尔·弗里德里希（Abel,Karl Friedrich，1725—1787）古提琴演奏家。1762年起与巴赫合作，主办音乐会。

情绪不断地突然变动，从响到轻，从刺耳的不协和音到双簧管中小小抒情间奏曲的相当克制的深情。这一乐章以开始时的激动的节奏照式照样出现，从而前后呼应地结束。

Ⅱ、Andante più tosto Adagio 大多数小调古典交响曲的慢乐章都用大调，以示缓和，约翰·克里斯蒂安不仅仍用小调式，而且故意不按照当时adagio乐章那种比较常见的、只表达戚切悲怆的情绪的写法。这一乐章中的某些句子严肃庄重，仿佛具有预示之力，它们和莫扎特的《魔笛》中的某些最富于想象的场景遥遥相关。这一乐章结束时深情的耳语也可以与莫扎特联系起来。

Ⅲ、Allegro molto 热烈的末乐章是用和吉格舞曲有关的快速的$\frac{12}{8}$拍子写成的，然而它的情调距离即使是舞曲的风格摹仿也还很远。就象在第一乐章中一样，我们又被卷入了向前猛冲的节奏，仅仅由于双簧管二重奏的极其简短的抒情乐句而得到暂时缓解。这首交响乐的最后一小节是如此纤细的 pianissimo，就连酷爱安静结尾的莫扎特也难得敢于这样结束一整部重要作品。

这首给人深刻印象的短小作品只需两支双簧管、两支圆号和常规弦乐器。十八世纪演奏此曲时，大概会加上一架拨弦古钢琴或钢琴。

D大调交响曲，Op.18，No.4

莫扎特从来没有把赞扬克里斯蒂安·巴赫的亲切字眼用到其他同时代作曲家身上(当然，他热爱的"爸爸"海顿不在此例)，1764年他们在伦敦相识，那时巴赫二十八岁，莫扎特只不过是个八岁的神童，但他们立即互相钦佩，彼此爱慕。十四年后，莫扎特又一次出门旅游，从巴黎附近时髦的圣日尔曼写信给他的父亲：
"伦敦巴赫先生来到这儿已经十四天了，他将写一部法国歌剧。

他来此地只是为了听歌唱家演唱。他将回到伦敦创作歌剧，然后去巴黎上演它。你不难想象我们重逢时彼此的高兴，也许他的欢乐不如我的，但是他可以称得上是一位完全高尚的人，待人正直。我一心一意地爱他(这一点你知道得很清楚)，并且确确实实地尊敬他。至于他呢，不仅当着我的面称赞我，背着我也是如此，我对这是深信不疑的；而且他的称颂并不象某些人那样言过其实，总是严肃而诚恳的。”

四年后，莫扎特写信给他的父亲，这次是从维也纳写来的：“毫无疑问，你一定听说英国巴赫已经去世，这是音乐世界的一个悲伤的日子。”莫扎特的同时代人和他一样，也很赞赏克里斯蒂安·巴赫。在我们这个时代，可以看到大家也越来越同意莫扎特的看法。

对于在德国的这一人口众多的巴赫家族中的大多数人来说，克里斯蒂安一定会被看作是个叛逆。因为他早年赴意大利，改信罗马天主教，创作歌剧，并且和一位意大利歌剧女演员结婚，这四件事都是任何一个巴赫在这两百年的惊天动地的巴赫“王朝”中从未干过的。但是约翰·克里斯蒂安生前就已成为巴赫家族中最著名的一员。在意大利，上上下下都称他为歌剧大师唐·乔凡尼·克里斯蒂安诺·巴赫，在法国被叫做交响乐作曲家让·克里斯蒂安 巴赫，在养育他的第二祖国，他是约翰·克里斯蒂安·巴赫。

克里斯蒂安的歌剧使他获得世界声誉，然而我们今天最熟悉的是他的器乐作品，主要是交响曲。

D大调交响曲是一首欢庆的乐曲，很像意大利歌剧序曲，那时这类序曲就叫做sinfonie，在歌剧院中非常流行。直到很久以后才有人在音乐会上单独演奏序曲。实际上，这一交响曲的中间乐章就是克里斯蒂安·巴赫的歌剧《台米斯托克勒》的序曲中的慢乐章，该歌剧是巴赫于1772年为曼海姆选帝侯的宫廷歌剧

院创作的。那里的著名的曼海姆乐队象今天的维也纳爱乐乐队一样，担任交响音乐会和歌剧演出双重任务。由于曼海姆的器乐人才较多，歌剧序曲的配器也就比伦敦的标准交响重奏的配器来得丰富（其中用了三支抒情古单簧管），伦敦的交响乐的配器一般只包括长笛二、双簧管（或单簧管）二、大管二、圆号二、小号二、定音鼓和比较小的弦乐组。

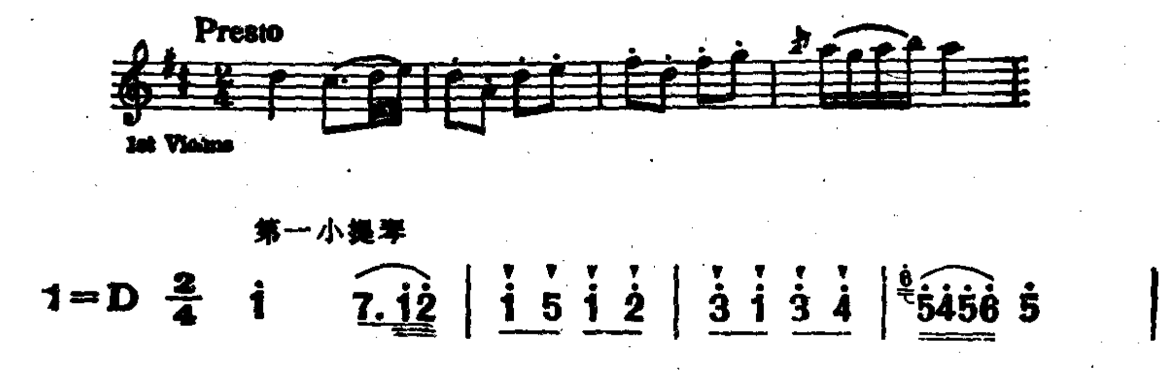
这一交响曲的第一乐章和末乐章也许也是仿照《台米斯托克勒》而创作出来的，首演可能是在伦敦的雅致的汉诺威广场寓所中。这里曾为约翰·克里斯蒂安和他的德国同行及好友卡尔·弗里德里希·阿贝尔举办的巴赫-阿贝尔定期通俗音乐会而加以修建。

Ⅰ、Allegro con spirito　这一乐章是小型的奏鸣曲式，以一种在当时歌剧中和海顿、莫扎特以及许多同时代人的早期交响曲中常用的类似号声的正主题开始。在纤巧的、具有洛可可典雅风味的第二主题介入后，它才发展得较有个性，中间的发展部虽然简短，却颇有独到之处，再现部中两个主题的富于想象的重返也是如此，

Ⅱ、Andante　娇慵的慢乐章几乎是用室内乐的语言表达出来的。乐队编制缩减到长笛二、大管一和弦乐器。

Ⅲ.Rondo：Presto　一再出现的回旋曲主部是精神饱满的，近乎莫扎特和海顿作品中常见的那种多变的情绪：

例 4



主部第一次再现时从十六小节减到八小节，两个穿插在本乐章中的插段形成变幻莫测的对比，短短的小尾声是个再简单不过的告别。

这首交响曲的配器按照传统采用成对的双簧管、大管、圆号、小号、定音鼓和常用的弦乐器组，可能加上一个有低音键盘的拨弦古钢琴或钢琴。现在演出时有时省去键盘乐器。

汪启璋 译

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫

(Johann Sebastian Bach)

1685年3月21日生于艾森纳赫，1750年7月28日卒于莱比锡

六首勃兰登堡协奏曲，BWV1046—1051

很久以来，全世界都感到惊奇，巴赫竟然浪费笔墨为勃兰登堡总督写《勃兰登堡协奏曲》。克里斯蒂安·路德维希总督是普鲁士执政王费里德里希·威廉一世之弟，住在柏林的皇宫内，也被称为“殿下”。许多人也许已经熟知巴赫的巴罗克式的过于谄媚的献词。但是当我们重读象巴赫这样一位伟人的卑躬屈节的词句，贬低自己的“微不足道的才能”的成果，恳求高贵的总督（用的是十八世纪外省的谦恭的法语）宽容作品的不足之处时，仍然感到不忍卒读。

殿下，

数年前曾有幸蒙殿下聆听拙作，殿下对于上天赐吾之微不足道音乐才能颇为欣赏，辞别时，殿下赐我以日后呈献作品之荣誉。现遵照殿下的无比仁慈的吩咐，为殿下效劳，送上供多件乐器演奏之用的协奏曲数首。恳求殿下勿以您那尽人皆知的对乐曲的严竣卓见来指责其不足之处，而念及小人此举纯属对殿下表示崇仰及恭顺。乞求殿下赐以洪恩，俾使小人日后能时时为殿下效劳。为殿下效劳实为小人之莫大心愿。

您的最卑微恭顺的仆人

让·塞巴斯蒂安·巴赫

1721年3月24日于克滕

使我们更感到痛心的是这样一个真实情况：巴赫辛辛苦苦写出来的这些协奏曲的漂亮的手稿都在总督的图书馆内束之高阁达十三年之久，直到总督去世也没有用过，因此《勃兰登堡协奏曲》甚至没有足够重要的地位能在总督的音乐财产目录中归到有名有姓的作曲家的项目下。它们是和一堆归类为"各作曲家的协奏曲"的零星而杂乱的作品放在一起，其价值是每首四十个分尼，六首不朽之作只值这么几个小钱，这就似乎更证实了传统的浪漫主义看法：天才往往是怀才不遇的。

但是实际情况是能让我们释然于怀的。虽然巴赫专为勃兰登堡总督抄写了这几首协奏曲的手稿而奉献给他，但原本却不是为他而写的。它们也从未被公布作为遗产而出售。编造那一本现在已臭名远扬的财产估价目录只是为了便于给他的五个继承人平分财产。如果总督确实不重视这些协奏曲的话，那一定是由于，至少部分是由于这样一个有道理的理由：他的音乐班子无论在人数(一般只有六个演奏员)和技巧上都无法演奏它们。甚至这套协奏曲中最简单的降B大调第六首也得至少邀请一位外面的音乐家来协助，才能演奏。另外五首《勃兰登堡协奏曲》就需要更多的人了。

那么，这些协奏曲究竟为谁而写？巴赫如何会把抄本送给总督的呢？海因里希·贝塞勒①在他编辑的学术性很高的巴赫作品新版本中总结并阐述了他最近的音乐学探索，他排除了合乎情理的疑点，证实了《勃兰登堡协奏曲》是1717年后，巴赫受聘于克滕宫廷，在那硕果累累的几年中为安哈尔特-克滕的年青的王子利奥波德所写。利奥波德王子比通常的贵族音乐涉猎者要高明得多。

---

① 贝塞勒(Besseler, Heinrich, 1900—1969)，德国音乐学家。

他不仅会拉古大提琴(Viola da gamba),也会演奏小提琴、拨弦古钢琴，并且有动听的男低音嗓子。他的这些造诣表明，他是一位音乐爱好者，一位具有十八世纪最高水平的业余音乐家。用略低的要求来看，他是一位行家里手。“他热爱音乐，熟悉它并且理解它”，这是巴赫后来对他的主人的评价。

1718—19年冬，巴赫从克滕去柏林，曾为总督演出，总督叫巴赫送一些作品给他。巴赫迟迟未送。两年半后，他从他在克滕积累的(显然是在1718—21年间)大量乐曲中选出了六首协奏曲。他以最漂亮的书法把它们抄了一遍，附上一篇文体绚丽的法文献词，送给了总督。这六首原来不是一套；各首协奏曲需用的乐器组合不同，要求七件至十三件乐器不等，虽然在巴赫时期的演出活动中，乐器数目是灵活机动的，某几种乐器可以加倍、加两倍、甚至加几倍来组成一个小型室内乐队。六首协奏曲的各式各样的风格也为我们提供线索，说明它们是在三至四年期间写成的。巴赫干脆把这套协奏曲叫做《六首不同乐器的协奏曲》。十九世纪，在勃兰登堡的档案室中发现了精美的手稿后，它们才获得了“勃兰登堡”这一俗称。

F大调第一勃兰登堡协奏曲，BWV1046

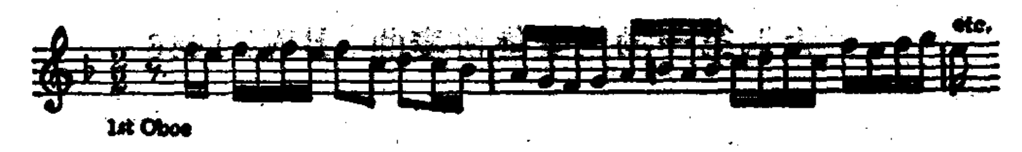
F大调第一勃兰登堡协奏曲是这一套协奏曲中最辉煌动人的一首，然而在今天它是演奏得最少的。原因可能是其中最主要的独奏部分要用一种目前已被淘汰的乐器来演奏的缘故。高音小提琴(violino piccolo)是一种小尺寸的小提琴，定弦比标准小提琴高一个四度或(象在这首乐曲的情况中)一个大三度。它们有点象现在儿童们在手还够不到标准尺寸的小提琴时所用的所谓二

分之一或四分之三小提琴。但是由于定弦不同，音质完全两样。在今天，几乎没有音乐家演奏高音小提琴。我们甚至无法确知这一乐器的声音究竟是怎样的，虽然它也不可能象某些现代音乐家所猜想的那么微弱。因为巴赫的高音小提琴显然是抵得往双簧管独奏、一支有力的圆号，甚至两支圆号，尽管那时没有一种管乐器有现代管乐器的这种压倒一切的声音。在现代的演奏中，高音小提琴多半用标准小提琴来代替。

第一勃兰登堡协奏曲是这套协奏曲中唯一有两种不同稿本的一首。较早的一稿(时期为1718年左右)中没有小提琴独奏部分。后一稿中，小小的重奏分为三组，音色形成强烈对比：（1）两支圆号（它们奏出和巴罗克小号有关的华丽风格），（2）三支双簧管，一支大管，（3）六件弦乐器：高音小提琴、第一和第二小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴。在巴赫时代可能会用一架拨弦古钢琴使重奏更为生色。

Ⅰ、Allegro 在巴赫的手稿中，第一乐章没有速度标记。但是它的风格和晚期巴罗克传统都告诉我们它是活泼的 Allegro，它以开始的叠句的反复出现构成：

例5



第一双簧管

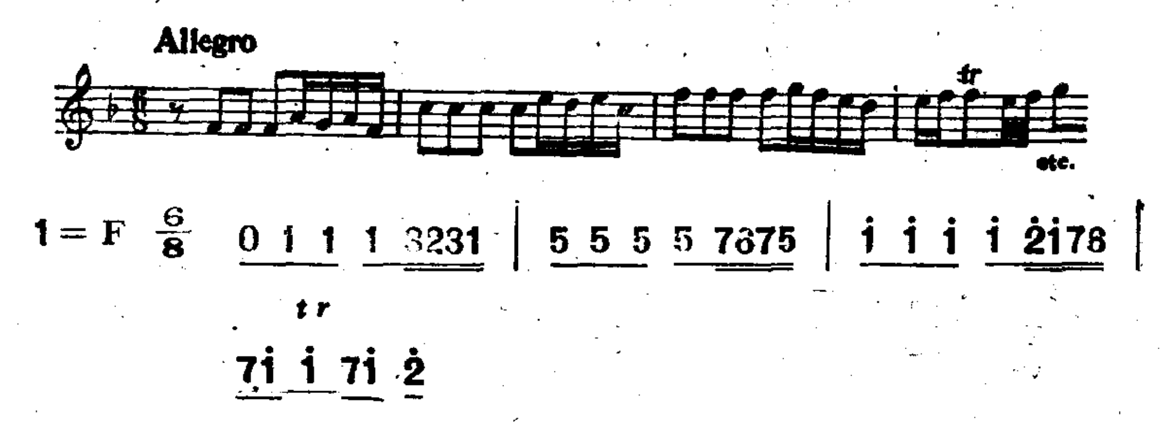
1＝F $\frac{2}{2}$ 0 1̇7 1̇71̇7 1̇ 5 6 54 | 3212 3♯434 5675 1̇71̇2̇ | 7

Ⅱ、Adagio 这一乐章的悲怆的曲调从独奏双簧管转到高音小提琴，再转到低音乐器上（大提琴、低音提琴、大管和拨弦古钢琴）。

Ⅲ、Allegro 强有力的吉格舞曲般的节奏逐步增强，构成动

力，而嬉戏的独奏、二重奏、三重奏和辉煌的全奏交替出现。这一乐章和第一乐章一样，也是以开始的叠句音型的反复出现为基础的：

例 6



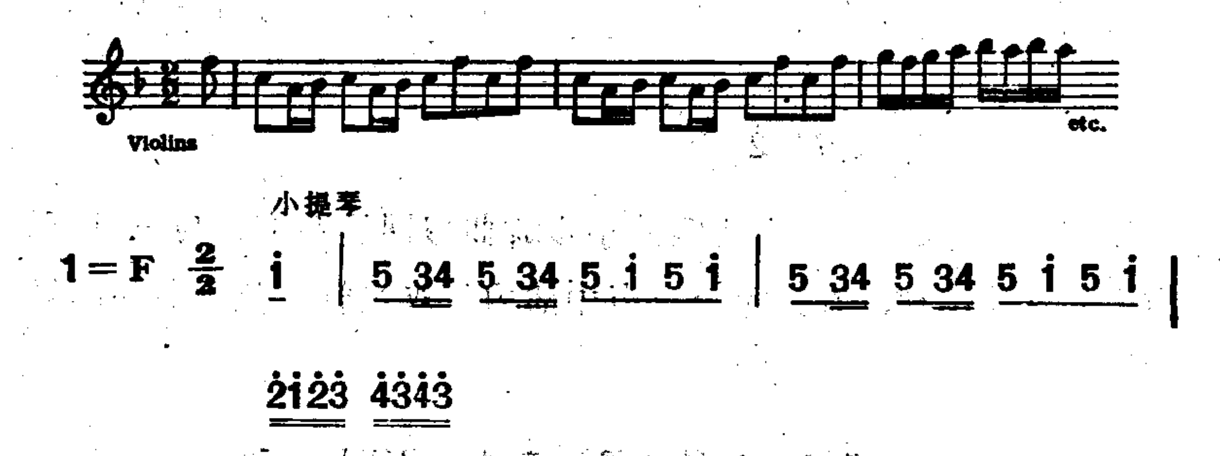
Ⅳ、Menuet　一个优雅的小步舞曲以回旋曲方式与三个三声中部交替出现，在这三个三声中部内，双簧管、弦乐器和圆号轮流突出。

F大调第二勃兰登堡协奏曲，BWV1047

这首第二勃兰登堡协奏曲和这套协奏曲中的大多数一样，对于勃兰登堡总督的人数不多的音乐班子说来，是难以演出的。然而它对于巴赫的主人，安哈尔特-克滕王子所有的那个人数较多、程度较深的室内乐组倒正好合适。王子有一名技巧出众的小号手约翰·路德维希·施里贝尔（他的名字载入克滕档案馆内，保存至今），他一定由于他的声部而享有声誉，在很大程度上是他的声部决定第一乐章和末乐章的风格。特别是末乐章，由他的乐器吹奏起来想必是格外辉煌的；他用的是一种通称为尖声小号的巴罗克式高音小号，这是一种"自然"小号，没有那种使现代小号手便于吹奏华丽的音阶式经过句的活瓣。由于尖声小号手主要是在一种大型乐器的最高音域部分吹奏的，因此声音威武嘹亮，用二十世纪的标准小号是无法复制这种音色的。

Ⅰ、Allegro　在巴赫的手稿里，几首勃兰登堡协奏曲的第一乐章中大约三分之二都没有速度标记，这一乐章也是如此。但是根据巴赫时期的主要传统以及音乐的特征，我们可以清楚地知道，巴赫设想的速度是轻快的Allegro。号声般的叠句用小号吹奏似乎是再合适不过了：

例 7



然而巴赫却先让所有其他独奏乐器(直笛、双簧管和小提琴)以及伴奏组演奏叠句，然后才由小号吹，这时第一乐章已过了一半了。在叠句各次重复出现之间有着织体清晰的插部：简短而生动的独奏、二重奏、三重奏，它们彼此相互关联，也和叠句相关。

Ⅱ、Andante　缓慢的中间乐章是一曲亲切、含蓄的室内乐。没有小号声部，只有小提琴、双簧管和直笛一个接着一个奏出沉思、缭绕的旋律，加上淡淡几句拨弦古钢琴和大提琴的伴奏。

例 8

Andante

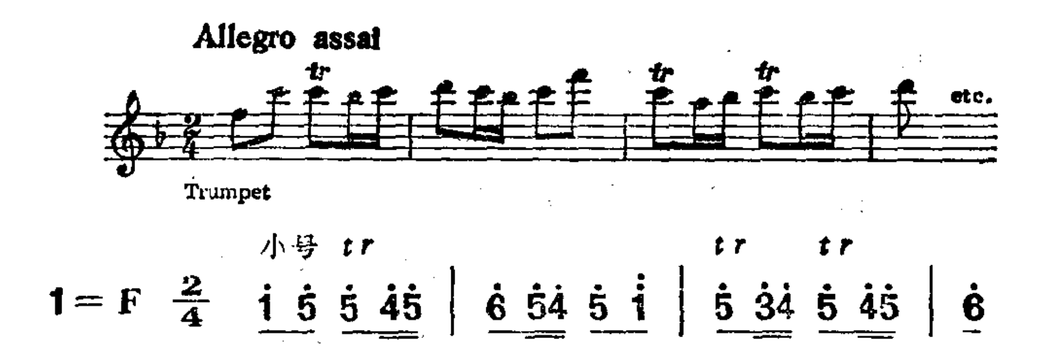
Violin

小提琴

1＝F 3/4　3 | 4.　3 24 3 | 1　tr 7 6

Ⅲ、Allegro assai 末乐章是一首丰富展开的赋格曲，它以下述主题开始，先在尖声小号的嘹亮声音中出现：

例 9



一件乐器接着一件奏出主题，主题越来越高，这时，巴赫就象一位对于自己的高超技巧感到欣喜的杂技大师，不断地把四样东西——不如说是四件独奏乐器——抛向空中，每件有它的令人吃惊的运行轨道，轨道是相似的，但同任何另一条轨道都从不完全相同，这几条轨道结合为一个自然而和谐的整体。不经心地聆听这首欢快赋格的人，也许永远不会注意到巴赫是在用当时被认为是巴罗克时代的一种比较艰难高深的对位程序来要把戏呢。

这首协奏曲为四件独奏乐器而写：小号（尖声小号）、长笛（直笛）、双簧管和小提琴，再加上两支小提琴、中提琴，和大提琴、低音提琴各一支，拨弦古钢琴一架组成的伴奏组（或背景组［ripieno］）。

G大调第三勃兰登堡协奏曲，BWV1048

G大调第三“勃兰登堡”协奏曲是这套协奏曲中较为保守的一首，按照贝塞勒的见解，这就意味着这首协奏曲有可能在1718年左右，巴赫在克滕时期的较早年代写成。这是一首地道的重奏协奏曲。任何一件乐器、任何一组乐器也不突出、不凌驾于

其他乐器之上，说它保守是就这层意义而言。这首协奏曲需用三把小提琴、三把中提琴、三把大提琴，由拨弦古钢琴和低音提琴通奏低音．巴赫领导一个室内重奏时，他自己比较喜欢演奏的乐器是中提琴，即然如此，事实上可以肯定，这首作品在克滕的最初几次演出中巴赫本人担任第一中提琴声部。在当时，古大提琴演奏员常常拉为大提琴写的声部，因此似乎很有可能利奥波德王子本人演奏这首协奏曲中的大提琴声部。

巴赫时期最流行的协奏曲形式是三个乐章的：快、慢、快，但是那两个快乐章仿佛更受人欢迎，因为它们很激动、辉煌。在这首第三勃兰登堡协奏曲中没有慢的中间乐章，只有两个慢和弦为华彩乐段作准备，可能在此处巴赫希望他的一两名演奏员作即兴表演。

Ⅰ、Allegro　在开始处，显然是机械性的节奏音型中充满着何等样的搏动，何等样的活力之泉流！

例10

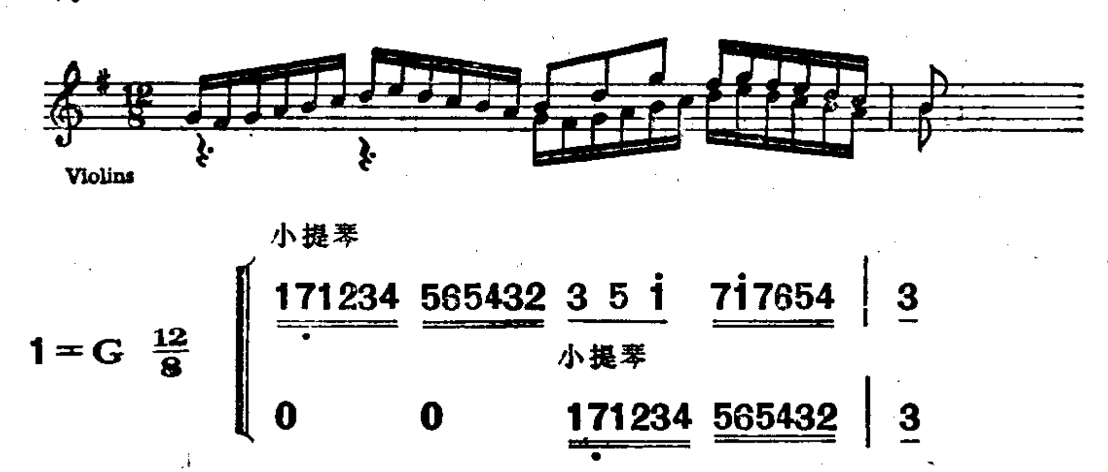


它不仅是一个拱形长乐句的开端，而且也是主题发展之根，整个乐章的丰富的发展出自其中。我们时时可以辨认出这整个乐句、它的较小的部分，而且最常听到的是仅仅由三个音符——两个十六分音符和一个八分音符——组成的最小节奏单位。我们时而听到十件乐器同时奏出，时而听到三件为一组，各组相对而行。只有

偶尔几次我们能听到某一个别声部表演短短的独奏。集中所有的乐器用八度奏出一个乐句，以标志一个大段落的结束，这是巴赫从他所景仰的安东尼奥·维瓦尔第处学到的惊人手法。第一乐章结尾处有一小节的 Adagio，它导至末乐章，中间并不间断。

Ⅱ、Allegro 巴赫为他的这一末乐章选用了巴罗克作曲家们喜欢用来结束他们的器乐曲的风格鲜明的舞曲。这是一种快步舞，在巴罗克时期专业作曲家按照时尚通称它为吉格舞曲。这类吉格舞曲多半用对位，甚至赋格手法写成，主要段落的开始部分显然是模仿式的。本曲的末乐章一开始就由第一小提琴奏出下面的音型，然后由第二小提琴、第三小提琴、中提琴、大提琴立即加以模仿，并辅以通奏低音：

例11



在这一乐章中，如果可以这样说的话，我们听到的是表面上甚至更为机械的节奏：从头至尾是很少停顿的持续的十六分音符的进行。然而巴赫的吉格舞曲的富有活力的和声及曲折盘绕的旋律线条如此雄浑有力，听众仿佛感到他被卷入湍急的激流之中。

G大调第四勃兰登堡协奏曲，BWV1049

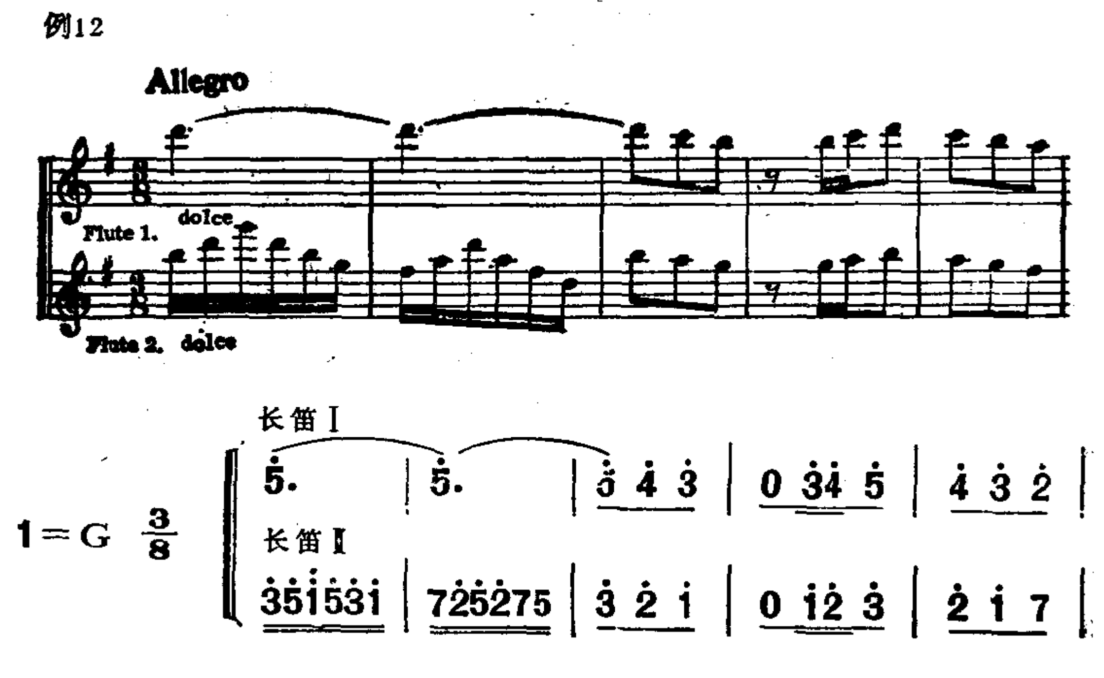
G大调第四勃兰登堡协奏曲就其精神及声音而言，都是这

一套协奏曲中最轻快的一首。对于二十世纪的听众来说，这首短小的名曲必然使他们想到十八世纪初的建筑、绘画、衣着方面的装饰性的优美与光彩，以及我们称之为洛可可的那种风格。

巴赫是巴罗克晚期的一位耸立的巨人，他具有如此强大的威望并富于创造性，以致他对于当时的庸俗时尚不屑一顾。然而只要他想这样做——在这首协奏曲中他确实这样做了——他就可以写得象世界最庸俗的巴黎沙笼音乐家那样雅致、妩媚和俏皮。巴赫掌握一手高超的技巧，任何使人头晕目眩的新手法，只要他喜欢，他就取过来与他的丰富的传统技巧与形式揉合在一起。

在这首协奏曲中一件老式的乐器为新式的目的而用，它就是直笛，有时也称为柔笛（flauto dolce）。巴赫用了两支直笛和一把为炫技用的小提琴作为高音独奏组（concertino)。一个弦乐五重奏加上拨弦古钢琴作为背景组。

Ⅰ、Allegro 巴赫不用传统的、整个重奏组的丰满结实的音响来开始这一乐章，代之以两个直笛的轻盈的二重奏。两个直笛上的波动起伏的琶音和下行平行三度构成整个乐章的主题基础：



这一乐章的中间部分主要是独奏小提琴上的激动人心的快速进行。

Ⅱ、Andante 甚至在这沉思的中间乐章中也保持着在这首协奏曲中占重要地位的装饰性的典雅优美。在巴赫时期，andante尚未获得象后来所理解的“慢”（有时是极慢）的涵意，而是接近于“行”或“走”的原意，这就意味着这一乐章的速度绝不应该拖拉，也绝不应该把沉思的情调变为忧伤。

Ⅲ、Presto 末乐章是首光彩夺目的赋格曲，从下述主题发展而来：

例13



把小提琴上的炫技绝招与优秀赋格的结构力量交织在一起，甚至融为一体，这似乎是不可思议的。巴赫不仅使它听起来流畅悦耳，而且令人振奋。

D大调第五勃兰登堡协奏曲，BWV1050

在克滕宫廷的室内乐活动中，巴赫本人通常是演奏中提琴的。但是这首D大调勃兰登堡协奏曲演出时，巴赫却破例演奏异常华丽和显著突出的拨弦古钢琴声部。

拨弦古钢琴声部是如此突出，它远远超出并遮掩了另外两个

独奏乐器（独奏长笛和独奏小提琴），因此实际上可以把这首协奏曲看作目前已知的最早的拨弦古钢琴协奏曲，也就是现代钢琴协奏曲的最早的祖先。巴赫在他的早期作品中主要用直笛，而这首协奏曲要求用一种特别的、和旧的直笛相反的横笛，实际上这就是我们现代的长笛。这一点以及许多其他“现代”特征使研究巴赫的学者得出结论，第五勃兰登堡协奏曲创作于最后，据推测在1720—21年冬季。它以巴赫喜爱的“现代的”三乐章形式写成。

Ⅰ、Allegro　辉煌而富于激情的第一乐章以下述生动活泼的主题开始：

例14

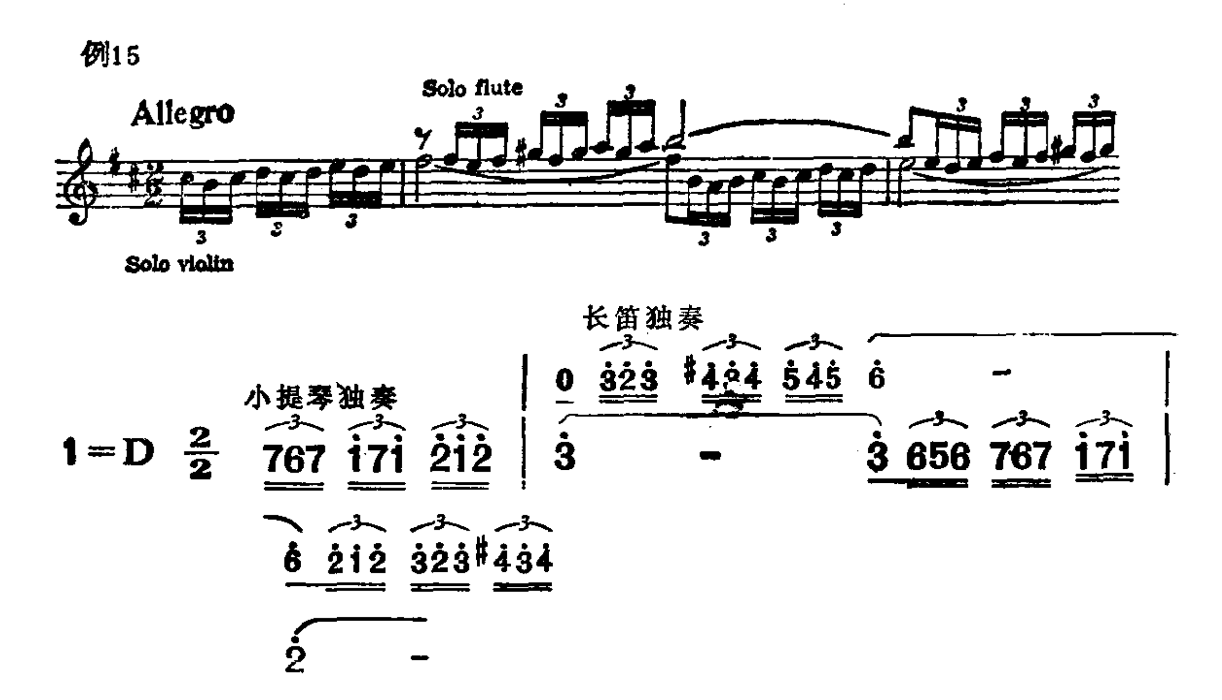


小提琴独奏与小提琴全奏

1＝D $\frac{2}{2}$　1133 551̇1̇ 71̇76 5432 | 1133 551̇1̇ 2̇ 5

这主题延续成为八小节气魄宏伟的乐队全奏。这八小节起着一个发展完善的叠句的作用，它在乐章结尾处重复出现，前后呼应地结束它；它也出现在乐章当中以此来划分乐段。接着乐队全奏和三件独奏乐器——小提琴、长笛、拨弦古钢琴——互相嬉弄，叠句中的头两小节往往单独出现，作为更小的划分之用。在嬉弄过程中引进了各式各样的轻巧的，多半是细致而典雅的乐思，如以下的小提琴和长笛中的模进。

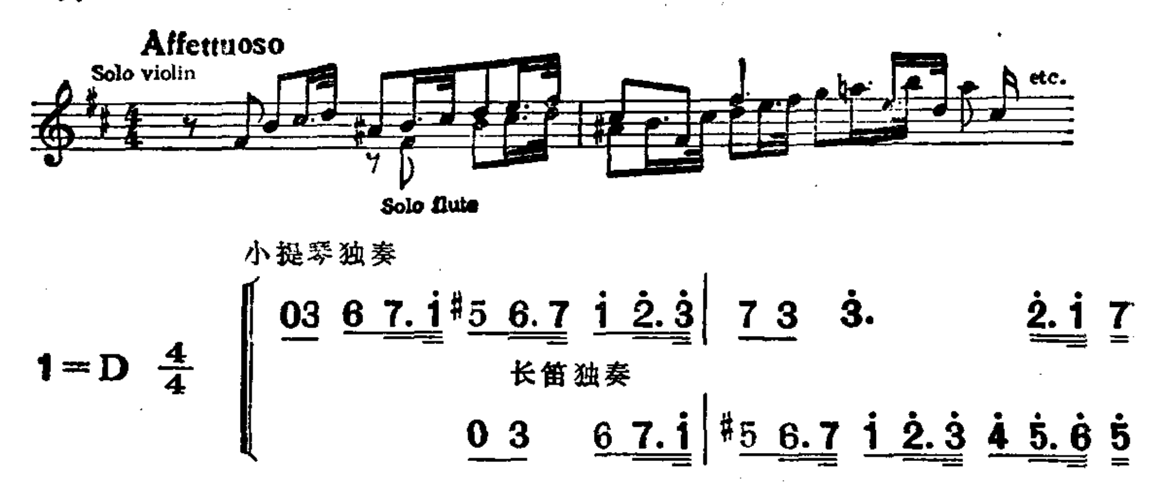
例15



然而，越来越占主要地位的都是拨弦古钢琴，它终于形成一个完全写明的、宏伟的、六十五小节的华彩乐段。结尾的叠句与开始时一模一样。

Ⅱ、Affettuoso　有趣的是巴赫最初为这一乐章所写的标记只是Largo，这是当时第二乐章所典型的。最后改成的Affettuoso表明当时已日趋情感的流露。悲怆的主题由独奏小提琴拉出来，长笛立即加以模仿：

例16



虽然这一乐章只供三件独奏乐器演奏，但是巴赫把拨弦古钢琴声

部写得左右手时常起着两件不同乐器的作用，因此这一乐章的织体与其说是三重奏的，还不如说是四重奏的。

Ⅲ、Allegro 第三乐章是说明巴赫爱好融合新旧的绝妙例子。它的总的形式是当时流行的带反复的歌剧咏叹调三部曲式（ABA）。第一和第三部分是老式的、比较有“学者风度”的赋格风格。赋格的主题先由独奏小提琴奏出，接着就是独奏长笛的模仿，然后是拨弦古钢琴，先左手，后右手加以模仿，最后是乐队的全奏。织体多半是轻巧透明的，对于一首赋格来说甚至太轻浮了。中间部分变得更为轻巧，几乎有点象后期古典派的发展部的风格。整个乐章的技术手法丰富多采，这就告诉我们巴赫虽是一位守旧者，但是他能象任何人一样写出卓越的现代化的作品。

第五勃兰登堡协奏曲的总谱是：独奏长笛、独奏小提琴和拨弦古钢琴构成的独奏组，以及由一个小提琴声部、一个中提琴声部、一个大提琴声部和一个低音提琴声部组成的弦乐重奏组。在克滕时期，四个声部的重奏每声部只用一件乐器。但是在可以设法组成较大的弦乐组的地方，基本弦乐组的人数可加倍、加两倍、或以其他方式扩大。因此，这类协奏曲既可作为纯室内乐，也可作为小乐队作品而演出。

降B大调第六勃兰登堡协奏曲，BWV1051

六首勃兰登堡协奏曲当中至少有五首和最近发现的关于克滕宫廷的音乐资财的档案确切相符，因此这些协奏曲必然是为这个人数较少、然而音乐水平较高的宫廷乐队而写。确实，创作降B大调第六协奏曲时，巴赫是考虑到本宫廷内的两个特别重要的演奏家的：巴赫本人和安哈尔特-克滕的利奥波德王子。

巴赫于1717至1723年任王子的乐队长，王子是位活跃的音

乐保护人。他擅长唱歌、能演奏拨弦古钢琴和小提琴。但是他的主要乐器是古大提琴。古大提琴大小与大提琴相仿，但琴身较薄，指板上有品，音质纤细；自莎士比亚时期以来它就是贵族所喜爱的乐器，后来逐渐废弃不用。忠诚的莎士比亚崇拜者会记得《第十二夜》中托比·培尔契爵士如何吹捧安德鲁·艾古契克爵士的："他会拉低音提琴；他会不看书本讲三四国文字，一个字都不模糊；他有很好的天份。"①

第六勃兰登堡协奏曲也许是写得为了不要让利奥波德王子有过重的古大提琴声部。现在这一协奏曲大多由管弦乐重奏组来演奏，古大提琴声部由大提琴代替。原谱为七件乐器用：中提琴二、古大提琴二、大提琴一和通奏低音（低音提琴和拨弦古钢琴）。在利奥波德的乐队班子中有一名专业古大提琴手演奏第二古大提琴声部。巴赫本人在重奏时宁愿拉中提琴，演奏这部协奏曲时也是如此。此外克滕宫廷乐队中还有十二名器乐演奏者，从中选人来演奏第二中提琴、大提琴和通奏低音声部是不会有困难的。

贝塞勒认为这首协奏曲是六首中最早的一首，创作于1718年左右，他并且指出它实际上是一首为两把独奏中提琴用的协奏曲。它在许多方面都和创作于相近时期（可能晚一两年）的巴赫D小调双小提琴协奏曲，编号BWV1043互相关连。

Ⅰ、**Allegro** 协奏曲开始时是朝气蓬勃的追逐，即卡农曲。

第一中提琴（或第一中提琴声部）先奏出。

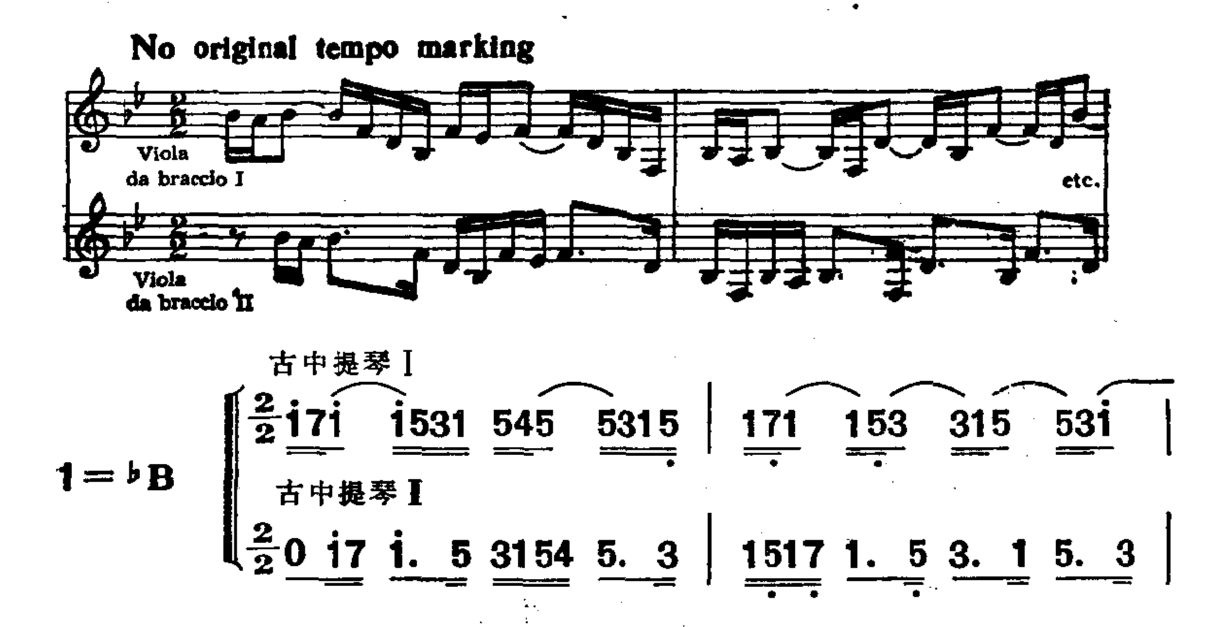
第二中提琴追随于后，演奏同一旋律，不同之处在于：第二

---

① 引文摘自人民文学出版社1978年出版《莎士比亚全集》第四集，朱生豪译。该译文中的"低音提琴"在原文中为Viola da gamba，今译为古大提琴。

小提琴晚半拍开始，始终和第一声部形成切分。追逐持续达十五小节，生气勃勃、猛冲直驱的旋律在停下来喘口气之前翻越了五六个音乐山岭和小丘。开始主题如下：

例17

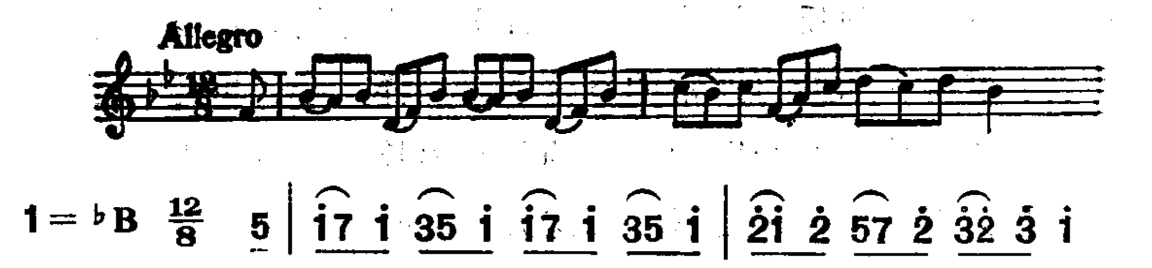


它后来成为一个叠句，在不同的调中重复三次出现，结束时转入降B主调，开始的卡农得到完整的重新陈述。中间是较轻快的经过句，在这些经过句中卡农的片段，特别是前三个音符从一件乐器转到另一件上。

Ⅱ、Adagio ma non tanto　歌唱性的慢乐章把悲痛和平静巧妙地结合在一起，由第一和第二中提琴的二重奏奏出。随着旋律的揭示和发展，我们可以更多地听到第一乐章开始时三个下行音符的小组，但它们现已慢下来以适应新的环境。

Ⅲ、Allegro　末乐章象第一乐章一样生动活泼，并增加了源自快步舞（欧洲称之为吉格舞曲）的节奏动力。末乐章的叠句与颇有古风的巴罗克传统相符，它是第一乐章开始处乐句的变型：

例18



末乐章和第一乐章一样，也是围绕着反复出现的叠句而构成的，其间缀以第一和第二中提琴上的更为轻快的对话式插句和快速乐句。

两首小提琴协奏曲，BWV1041及BWV1042

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的两首幸存的小提琴协奏曲是音乐文献中最名贵的宝藏。贝多芬、门德尔松、勃拉姆斯、柴科夫斯基每人只遗留给我们一首伟大的协奏曲。虽然莫扎特留给了我们六首早期小提琴协奏曲，尽管它们具有永不消逝的青春活力和典雅气质，却无法与他自己的浩瀚的钢琴协奏曲相匹敌。

巴赫的两首协奏曲是按照十八世纪安哈尔特-克滕宫廷的趣味为欣赏它的宫闱听众而写成的。巴赫于1717至1723年间在该宫廷任职，这几年他是很愉快的，因为王子很器重巴赫，赏识巴赫为他的十八件乐器组成的乐队所写的曲子。宫廷内几乎没有宗教音乐，巴赫在王子所偏爱的室内乐作品及乐队作品中表现出他能够象任何其他人一样具有世俗感及喜悦心情，他的作品既能感动听众，又能给他们以娱乐。

这两首协奏曲原安排供一个重奏组用，但人数是如此之少，从我们今天的眼光来看，它就象是个室内乐组，而不是一个编制完备的交响乐队。独奏部分完全没有象在浪漫派小提琴协奏曲中占那样重要地位的、那样普遍流行的炫技成分。巴赫以安东尼奥·

维瓦尔第的小提琴协奏曲为范例，但他并不试图与这些协奏曲的辉煌性竞争。他反而为他的知音者王子这样的音乐爱好者创作。外表上这两首乐曲和通常的室内乐曲一样，是庄重的；但它的节奏在飞舞、旋律线在翱翔，它的和声茁长、怒放，丰富多采并给人一种必然欣欣向荣之感，在这方面巴赫是举世无双的。

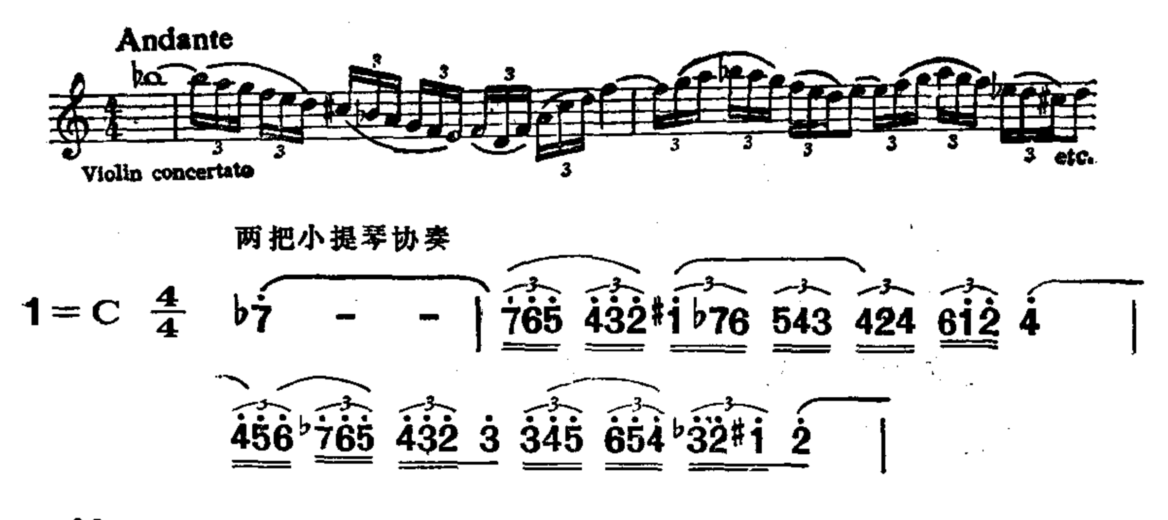
a小调小提琴协奏曲，BWV1041

这首a小 调协奏曲以巴洛克后期流行的三乐章形式写成。

Ⅰ、Allegro　手稿上没有第一乐章的速度标记，在巴赫时代是不需要任何标记的，因为传统和这一开始乐章的特征都要求Allegro。这乐章的带重复句（ritornello）的形式以开始时的叠句为基础，叠句三次重返，把乐章分为段落，最后一次结束全乐章。形成对比的插部介入在叠句五次出现之中。每段的旋律仿佛毫不受干扰地向前急流猛冲。

Ⅱ、Andante　低声部中有一个重复的音型——半固定低音(semi-ostinato)，一根装饰精致的独奏线条在低音之上展开。中间部分的特点是拉长的独奏音符，随后加上幅度很大的弧形起伏，见下例：

例19

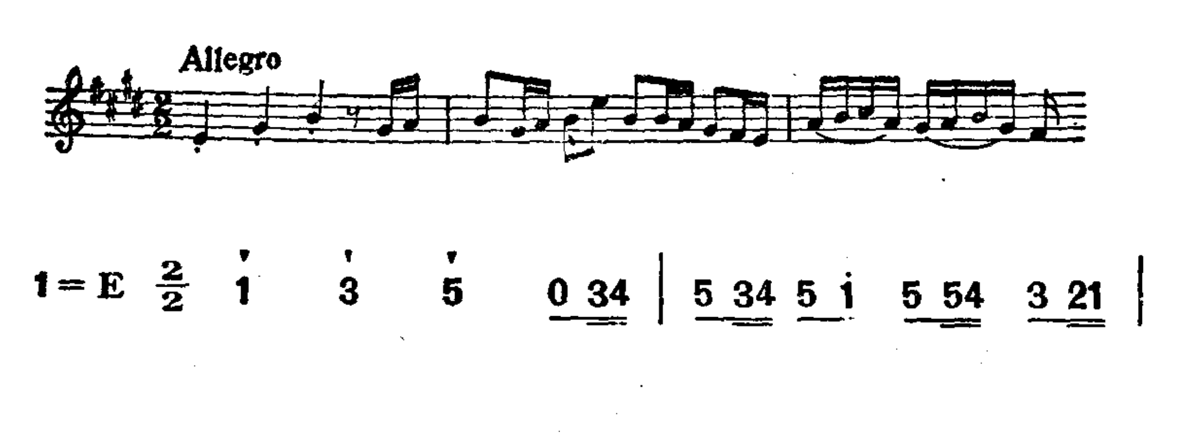


Ⅲ、Allegro assai　这一乐章是一种兴奋的乐队快步舞曲：末章比开始乐章更为直驱向前。旋律仿佛永不会停下来喘息，曲式仍是我们所熟悉的带重复句的形式。

E大调小提琴协奏曲，BWV1042

Ⅰ、Allegro　正主题以三下沉重的"槌击声"开始，这是巴赫从象维瓦尔第这样的意大利人处学来的用以吸引人的手法，也可以说是花招。这类"槌击声"比其他一些东西更能令人注意本乐章的活泼有力的叠句的多次重复：

例20



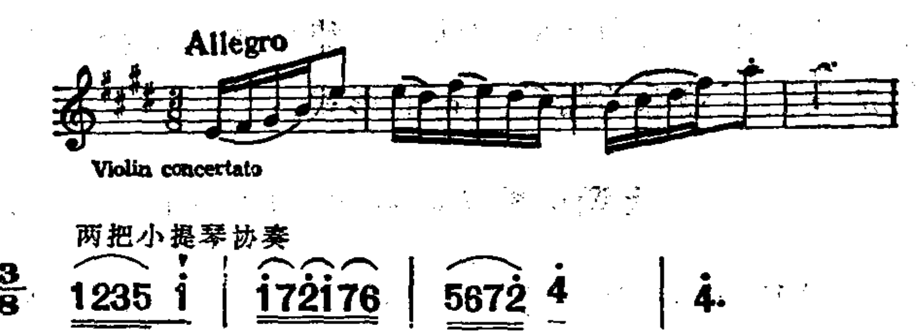
4564 3453 2

从总的结构来说，这一乐章是平衡的ABA三部曲式，就象流行的歌剧中的带重复的咏叹调（da capo aria）一样。对比性的中间部分（B）发展了叠句的片段，特别是它的开端的"槌击声"。

Ⅱ、Adagio　慢乐章中，独奏小提琴奏出纤细雅致而富有表现力的旋律，其背景是低音弦乐器中的不断反复的节奏型。

Ⅲ、Allegro　末乐章以下面这个朝气蓬勃的叠句构成，其跳跃上行的幅度超过一个半八度：

例21



末乐章的回旋曲式甚至比带重复句的形式更容易听清，它的叠句始终一样，五次出现都是E大调中同样的十六小节乐句。形成对比的插句也是每次十六小节，最后一次例外，是三十二小节。虽然这一曲式几乎机械般地平衡，而给人的感觉却是无法阻挡地向前奔驰。

E大调小提琴协奏曲的总谱供四声部弦乐重奏加上拨弦古钢琴及独奏小提琴用。

d小调双小提琴协奏曲，BWV1043

虽然这首辉煌的d小调协奏曲历来被认为是一首“二重协奏曲”，实际上它是我们更为熟悉的十八世纪大量流行的一种标准形式——大协奏曲——的最精彩的范例之一。这种形式是一小组独奏乐器(多半是两把独奏小提琴)和一个较大的乐队组(tutti)对奏，独奏乐器组由一个通奏低音组(多半是拨弦古钢琴、大提琴、低音提琴各一)加以支持。小的一组被称为独奏组(concertino)，这是很合逻辑的，较大的重奏组就叫做大协奏组，这一名称现在被用来指整个这类作品。巴赫在手稿上所标的题目明确无误地说明他认为他的d小调协奏曲应归属于这一类型：“J. S. 巴赫的供六件乐器演奏的协奏曲，独奏小提琴二、背景小提琴二和中提琴一、大提琴一及通奏低音”。以勃兰登堡协奏曲为名沿用至今

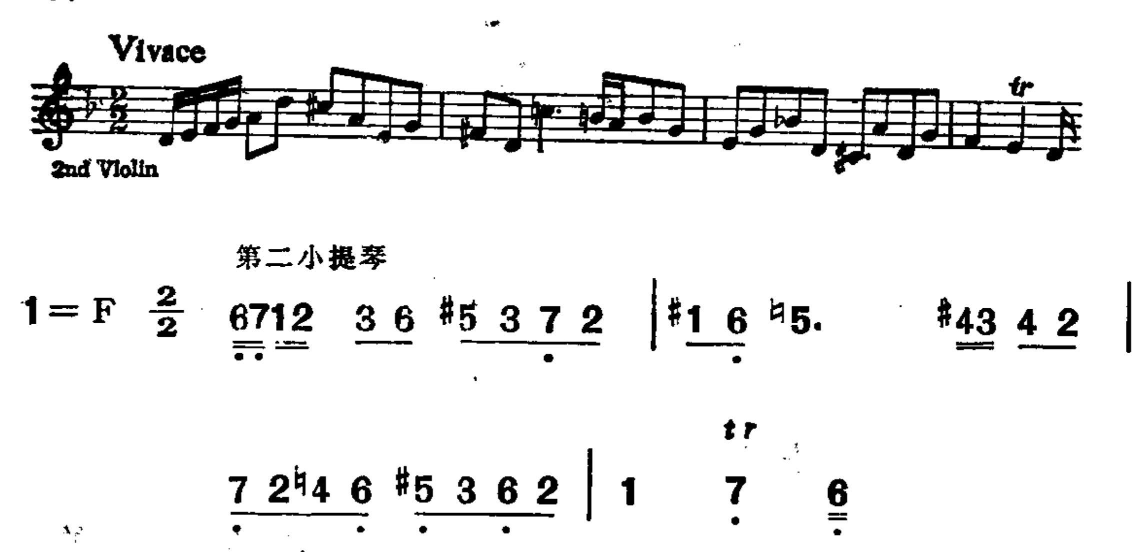
的巴赫的著名重奏曲属于大协奏曲的同一范畴，主要区别在于勃兰登堡协奏曲需要稍微大些的独奏乐器组，乐器也较多变化。

d小调二重协奏曲、勃兰登堡协奏曲、a小调和E大调小提琴协奏曲以及一些其他室内乐作品都是为安哈尔特-克滕的利奥波德王子的宫廷所写的，1717至1723年间巴赫在那里任职。

协奏曲以晚期巴罗克所流行的三乐章形式写成：快、慢、快。

Ⅰ、Vivace　这一乐章的富于动力性的开端用的是巴罗克时期作曲家及听众所喜爱的一种形式，它经过巧妙的处理而增强节奏动力，这就是带重复句的形式。在这种形式中，全曲刚开始时由整个乐队奏出的重复句或叠句在整个乐章内不时重复出现（部分或全部）。它们作为曲式的主要支柱，在此之间独奏组的独奏家们插进一些织体比较轻巧、往往由形成对比的主题素材构成的插句。整个第一乐章以之为基础的主要乐句在开始时由第二小提琴和第二独奏小提琴同度齐奏出来：

例22



同一音型几乎立即由第一小提琴和第一独奏小提琴移至较高的调中奏出。在约二十小节的用整个乐队奏出的引子之后，大型重奏趋

于平静，使两个独奏者可以较鲜明地表现出来。这一乐章的其余部分主要由独奏组和大协奏组的相似的交替构成，结束时最后一次着重引用协奏曲的开始几小节。

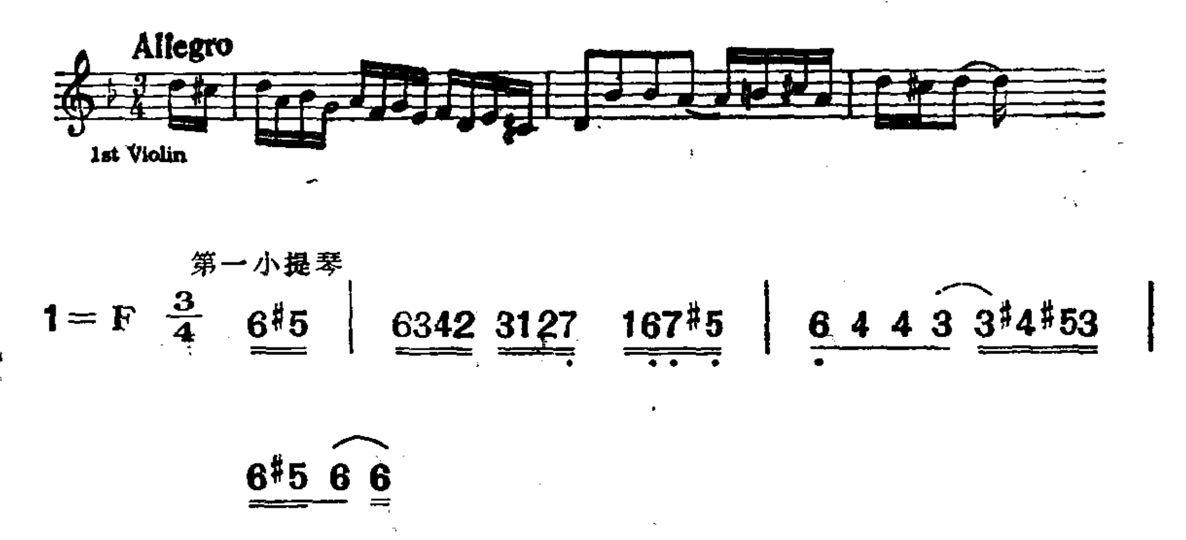
Ⅱ、Largo ma non tanto　按照许多音乐爱好者的看法，慢乐章是这部作品的王冠，两件独奏乐器在其中占优势。第二独奏小提琴再次领先奏出主要旋律：

例23



Ⅲ、Allegro 活泼的末乐章主要由一个较复杂的叠句构成，开始时是一串飞瀑般的模仿对位，这次由第一独奏小提琴奏出：

例24



虽然末乐章和第一乐章的带重复句的基本结构是相同的，但末乐章的风格和曲式要自由得多。在末乐章中独奏组和乐队全奏之间的对比不十分强烈，其中有较微妙的过渡和较多的主题变化，

但节奏动力的猛冲并未因之而松懈。即使在象J.S.巴赫这样一位巨人的作品中，这首协奏曲也被列为佼佼者，而且它受欢迎的程度似乎与日俱增。

c小调小提琴、双簧管协奏曲，BWV1060

巴赫的协奏曲这一浩翰财富进入世界音乐会曲目为时较迟。有一个非常充分的理由可以说明这一点：巴赫在世时还没有世界音乐会曲目这类东西。

巴赫这一协奏曲的首稿可能是为一场咖啡馆音乐会写的——说得确切些，在莱比锡的凯塞琳大街上的齐默尔曼咖啡馆内——创作于一个星期五晚八时至十时之间。如果这首协奏曲的初次公演是在驰名的莱比锡博览会上的话（即使在今天，莱比锡博览会仍然是东德的一年一度的重要的商业展览会），那就可能是在一个星期二创作的。博览会期间（在巴赫时代，一年数次：复活节、九月及其他时间）音乐联谊会① 每周在咖啡馆演出两次。创作年代可能接近于1730年，在巴赫被任命为联谊会的指挥后不久。这个小组的成员多半是学生，但其中也有优秀的音乐家，不少人后来成为技巧名家。他们的音乐会是正规专业音乐会的前身，后来发展成为象莱比锡布业大厅② 音乐会这样的著名的预售入场券的定期音乐会。

无论咖啡馆多么华丽，听众不可能很多。表演小组接近于我们今天所认为的室内重奏组而不是交响乐队。巴赫可能演奏拨弦

---

① 音乐联谊会（Collegium Musicum），十七、十八世纪时，在德国、瑞典、瑞士的业余音乐家组织，其目的为演出实践。

② 布业大厅（Gewandhaus），莱比锡的著名音乐厅，原为布业大厅中的一层，于1781年装修成为音乐厅。

古钢琴并以此指挥，这样他可以使不稳定的演奏者放心，又可以牢固地抓住重奏组的节奏。

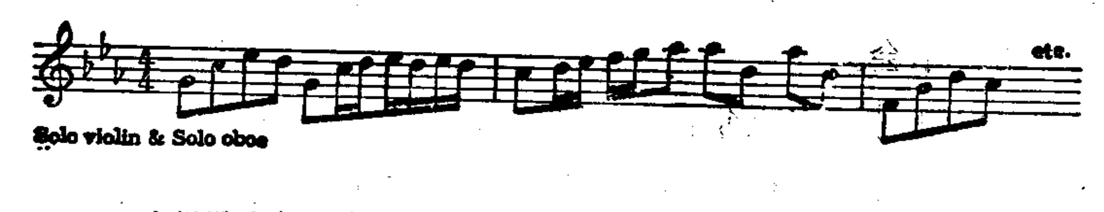
为联谊会的每周两次的音乐会提供新作品，这肯定是件繁重的工作。巴赫的许多作品，无论是他创作的还是他改编的自己的作品或他人的作品，可能都是为每周的这些规模不大的集会而写的。

这首小提琴和双簧管协奏曲是巴赫的已遗失的原稿的重写曲。现存的是巴赫以前所写的双小提琴协奏曲或小提琴与双簧管协奏曲的改编曲(供两架拨弦古钢琴和乐队用)。现代科研倾向于原稿是为小提琴与双簧管而写，正是为这两件乐器他写了最好的重写曲。独奏。重写过程颇为简单。两架拨弦古钢琴的右手部分转为独奏小提琴和独奏双簧管声部。乐队伴奏部分实质上保留不变。

协奏曲以维瓦尔第的协奏曲为范例，用快—慢—快三乐章的结构写成，这种形式在巴赫时期非常流行，也是巴赫所欣赏的。

Ⅰ、Allegro　第一乐章以巴罗克晚期的传统形式写成：乐队全奏多次奏出正主题，它与独奏乐器中的较轻快的插段交替出现。正主题是开始几小节中的活泼有力的音型：

例25



小提琴独奏、双簧管独奏

1＝♭E 4/4　3 6 1̇ 7 3 67 1̇71̇7 | 6 71̇ 2̇3 4 4 7 4 7 |

2 5 7 6

插句有时是由正主题的片段引伸出来的，有时似乎是清新有趣的新创作。总之，插句和正主题之间的关系程度如何，要由听众的想象力来决定。全奏中的叠句在几个近关系调中出现，最后以它原来的形式完整地再出现一次，从而结束整个乐章。

Ⅱ、Adagio　中间的慢乐章是两件独奏乐器的二重奏，是悲伤之情的流露，两件独奏乐器几乎在纵情歌唱。当然，动听的旋律线条是声乐风格的，然而却有某种器乐感，即使是巴赫为人声创作的作品也是有这一特点的。由整个弦乐队奏出的伴奏部分如此谨慎地退居于背景地位，人们永远不会认为这是乐队全奏。这一乐章结束在属和弦上，产生一种柔和的悬念感，它在紧接着的末乐章中得到解决。

Ⅲ、Allegro　末乐章是一首热烈的乐曲，它的基本形式与开始乐章相同，亦即：全奏与独奏段落交替出现。多次出现的全奏主题在乐章一开始时立即出现，它是一个粗犷的、肯定的音型：

例26



末乐章甚至比第一乐章更为辉煌、更有冲劲。在这一乐章中，独奏小提琴两次以快速的三连音音型在乐队中的持续和弦上出现，从而构成了相当的紧张度，直到雄武有力的开始主题的最后一次的凯旋式陈述，紧张度才得以缓和。

除两件独奏乐器外，协奏曲的总谱上只有弦乐队。在巴赫时

代重奏组必须有一件键盘乐器才算完备，这一点是不言而喻的。在这种情况下，极可能是拨弦古钢琴。

乐队组曲（序曲），BWV1066—1069

我们今日称之为巴赫的乐队组曲的这四首名作，原来根本不叫做组曲，而叫做序曲。巴赫的许多乐谱（多半是手稿）大半个世纪来在档案馆和图书馆中束之高阁为人遗忘。十九世纪的学者和出版家通力合作，从事一项美好的工作，发掘出大量现存的巴赫作品，乐队组曲一词是他们的发明，或者是他们对巴赫作品的“改良”。在那一时期，出于漠不关心或草率从事，遗失及毁坏的巴赫作品之数量是骇人听闻的，可能占总数的四分之一，而且这些作品也许永远找不到。例如，我们可能永远不会知道，除了现存的四首外，巴赫究竟写了多少首乐队组曲或序曲。

巴赫以及和他同时代的、写作这类作品的作曲家们之所以把它们称之为序曲，只不过是因为它们是以歌剧序曲为范例而写成的。这类歌剧序曲原来是为路易十四的宫廷制定步态而创作，后来成为最流行的一种独立乐队曲。因为和凡尔赛宫有关，它们具有皇室的尊严。人们逐渐把它们看作先是与“太阳神”的权力及华贵有关，后来又联系到总的王室的权力与华贵，而且这种看法已牢固地形成。一世纪后，当莫扎特在他的安魂弥撒曲中祈求上帝，称他为“至高无上尊贵的主”时，他也应用了这种传统的壮丽的法国序曲风格。

从吕里到莫扎特，在描写威严这一点上，没有人能胜过巴赫，他的四首乐队组曲以之开始的序曲在全曲中占主导地位，是他庄严作品的最高成就。这些宏伟的巴罗克序曲习惯以一系列舞曲和其他较轻巧的乐曲来结束，这一习俗可能是因流行的洛可可式经

常把供室内乐器或键盘乐器用的舞曲汇编为组曲而形成的。

我们不知道巴赫的乐队组曲究竟创作于何时；原稿已全部遗失，现存的只是后来的抄本。也许四首中的三首是他在1723年迁居莱比锡之前不久，为社交活动不多的克滕小宫廷创作的，第四首则写于他迁居莱比锡之后不久。这些优美的乐队组曲演奏一两次后就束之高阁未免太可惜了。巴赫继续使用它们，有时用修改过的形式。现存的最早的抄本说明巴赫曾在台列曼音乐协会即音乐联谊会的音乐会上指挥过全部四首组曲，自1729年起他曾指导该团体达数年之久。

联谊会实际上是由一些技巧高超的业余音乐工作者组成，他们的事务由德累斯顿宫廷管理，他们的音乐会则是公开的。既然他们是在一个咖啡馆内集会，可见人数是不多的，集会地点是莱比锡凯塞林大街转角上的齐默尔曼咖啡馆，冬季每星期五晚八至十时。著名的莱比锡博览会时期，许多人从城镇来到莱比锡，音乐会改为每周两次，星期二和星期五。夏季，联谊会的音乐会移至户外，在齐默尔曼的咖啡花园中演出，它位于格里马门的老城墙外，离现在的莱比锡歌剧院不远。夏季音乐会每逢星期三下午四至六时举行。这类咖啡馆（或咖啡花园）音乐会是正规的定期专业音乐会的前身，在该世纪内后来发展成为象莱比锡布业大厅音乐会这样的著名机构。

巴赫的各首乐队组曲所用的乐器是不同的。

C大调第一乐队组曲，BWV1066

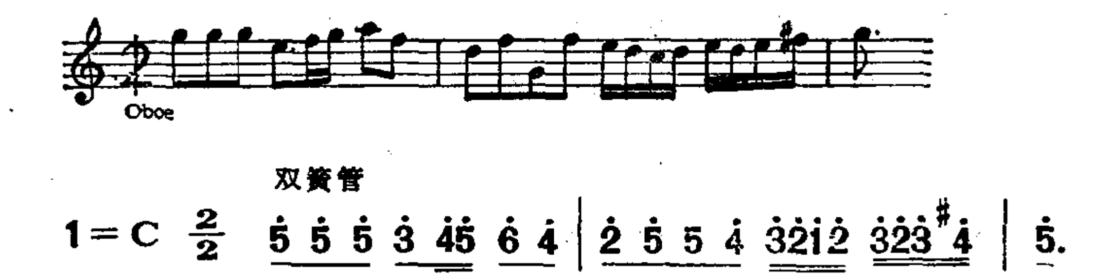
虽然我们不能绝对肯定第一组曲是四首中最早的一首，但音乐本身的迹象说明它确实是的。它的序曲的赋格主题相对地说来是老式的，还有其他细节都令人想到巴赫于1718年左右在克滕时

所写的作品。这首曲子为两支双簧管、一支大管、弦乐重奏及拨弦古钢琴而写。

Ⅰ、序曲[Grave; Allegro] 开始部分巴赫写得非常刚健有力。无论法国序曲传统的仪式般速度是多么庄重矜持，然而这里奇妙的跨步前进的低音部分却特别使我们仿佛在体力上一直感到向前的动力。

两支双簧管宣告乐曲转入这一快速活跃的主题，它的展开是赋格式的：

例27



Ⅱ、库朗舞曲 这是一首活泼的三拍子舞曲，具有巧妙的重音变化，本段以下面这一有特色的音型开始：

例28



Ⅲ、加伏特舞曲 这原是简单的农民舞曲，后来演变为舞会舞曲，由于巴赫的复杂节奏，这首加伏特舞曲起着增添风味的作用。华丽的中间部分有时被称为第二加伏特舞曲，在此之后第一段加伏特舞曲再现。

Ⅳ、福拉纳舞曲　它是一首轻快活泼的意大利舞曲，在巴赫时代，人们往往把福拉纳舞曲与法国人关于威尼斯狂欢节的描绘联系起来。

Ⅴ、小步舞曲　巴赫的几首舞曲采用了法国名字说明在这里——就象在他的序曲中一样——他是从法国传统中得到启发的。

Ⅵ、布列舞曲　它原是法国农民舞曲．在这里富于想象力地加以扩充，听上去仿佛是前一段小步舞曲和最后一段巴瑟比埃舞曲的主题的巧妙的变奏。

Ⅶ、巴瑟比埃舞曲　它是凡尔赛宫的一种流行舞曲，它为这首第一乐队组曲提供了一个辉煌的结尾。

b小调第二乐队组曲，BWV1067

巴赫的第二乐队组曲是他的现存的作品中唯一的一首独奏长笛与乐队曲。这首乐曲非常近似长笛协奏曲(用的是基本上与目前使用的长笛相同的现代“横笛”，而不是在巴赫G大调第四勃兰登堡协奏曲中曾起过如此美妙作用的古老的直笛）。按照巴赫专家（包括编辑新版巴赫全集中的乐队序曲集的海因里希·贝塞勒在内）的见解，音乐的风格说明这首乐曲写于1721年左右克滕宫廷内。

Ⅰ、序曲　大量的附点节奏和颤音使慢的引子具有特色鲜明的形象。随后赋格生气勃勃，与线条优美的轻巧配器以及独奏长笛中的蝴蝶般轻盈的乐句配合适当。结束的段落扼要地应用了慢的引子中的素材。

Ⅱ、回旋曲　这一乐章的特殊吸引力在于它的娱乐性的叠句，回旋曲以它开始，它一共重返四次，而且一次比一次动听。

Ⅲ．萨拉班德舞曲　萨拉班德舞曲是咏叹调、协奏曲、组曲

中所流行的舞曲节奏中最庄严的一种。

Ⅳ、布列舞曲 第二乐队组曲中只有这一舞曲乐章应用了较古老的三部曲式，中间部分有一段形成对比的布列舞曲，随后是开始部分的再现。

Ⅴ、波洛涅兹舞曲 Lentement 这首波兰舞曲由于仪式般的含蓄，听上去已不再是特有的波兰风味了，甚至波兰人也感到如此，但是它具有一种富于魅力的典雅，能使人牢记不忘然而难以分析。开始时的乐句如下：

例29



巴赫先把这一旋律写成重奏的顶端旋律，然后又把它移至重奏组的底端，并在它的上面用独奏长笛（或双长笛）的变奏来变幻莫测地装饰它：

例30



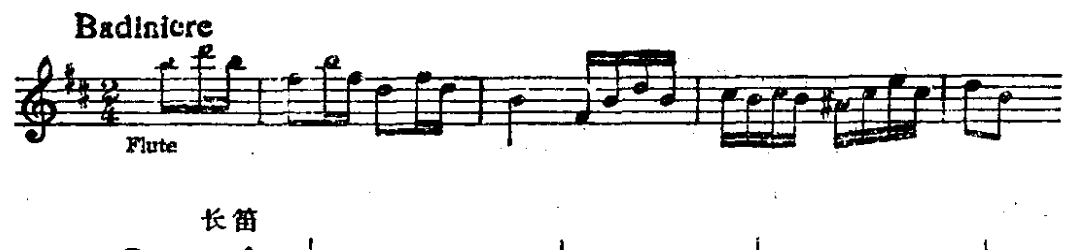
这一乐章结束时令人回想到原来的未经装饰的音调。

Ⅵ、小步舞曲 这一从容不迫的小步舞曲是根据前一变奏

（即波兰舞曲中的独奏长笛或双长笛部分）而写成的变奏曲。

Ⅶ、戏谑曲　巴赫让一首欢跃的戏谑曲（嘲弄）以独奏长笛的欢笑声（或者是轻声低笑？）来美满地结束这一杰作，用的是隐而不露的艺术手法：

例31



长笛

1＝D $\frac{2}{4}$ 6 16 | 3 33 1 31 | 6 3616 | 7676#5727 | 1 6

但是好深究的人也许会发现，即使在巴赫的欢笑声中也有几乎不加掩饰的连贯性：波兰舞曲旋律的变奏，而它本身又是这一组曲中前几首舞曲的比较巧妙的变奏；这一组曲中的整套规律把我们带回到中世纪的形形色色的对舞之中。

D大调第三乐队组曲，BWV1068

门德尔松于1830年曾在钢琴上把这首第三组曲弹给歌德听，歌德听后说："开始处是如此华丽尊严，使人可以想象到一大群显要人物沿着长长的楼梯鱼贯而下。"这次歌德的音乐直觉是正确的，也可能是门德尔松的演奏造成这样的印象。无论如何，巴赫习惯用来作为组曲开始的法国序曲形式仍能表达出源自在凡尔赛宫对路易十六效忠的歌剧和其他音乐、戏剧活动中的壮丽华贵的盛况。

Ⅰ、序曲　传统的法国序曲形式以一个庄严而有气魄的慢的引子开始，它的特点是具有沉重的附点节奏。之后是在下述主题上构成的刚毅的乐队赋格：

例32

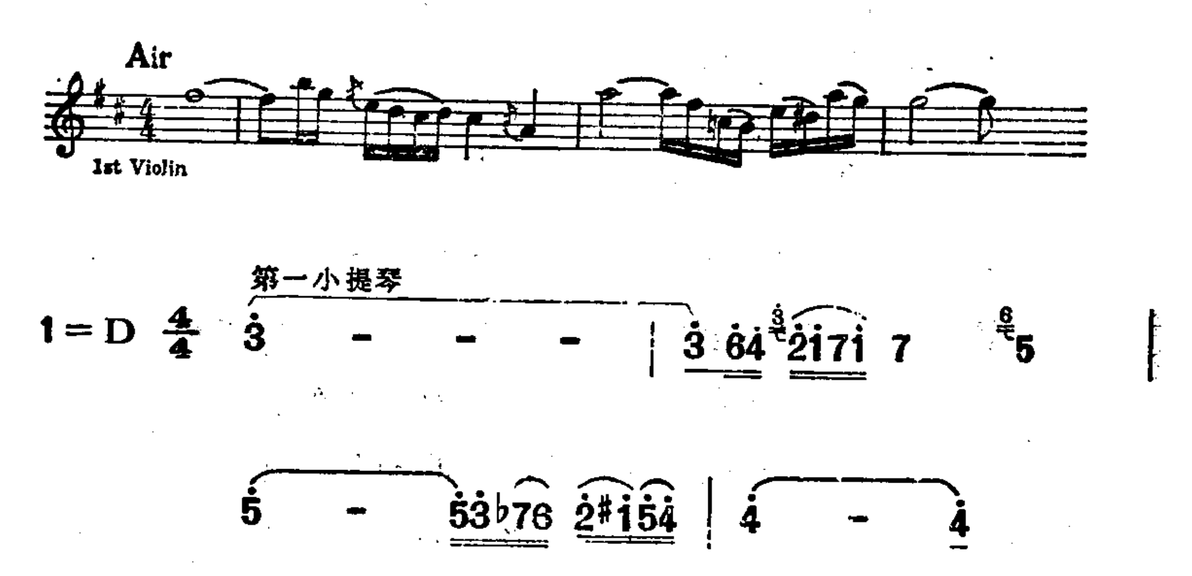


1=D 2/2 5 6 7 71 2 71 2 23 | 4 43 4 54 3

序曲用开始时的华丽的附点节奏的再现作为结束。

Ⅱ、咏叹调　这一缓慢的第二乐章可能比巴赫的任何其他作品更为全世界的音乐爱好者所熟悉。德国小提琴家威廉（Wilhelmj）把它改编为小提琴曲，名为《G弦上的咏叹调》，很多从未听过这首D大调组曲的人对此曲也深深喜爱。下面是巴赫的未经改编的开始乐句：

例33



Ⅲ、加伏特舞曲　加伏特原是法国民间舞曲，演变为舞会舞曲，后又发展为巴罗克器乐作品中的舞曲乐章。这一乐章是一首节奏强烈的曲子，有一个对比性的中间部分，然后开始部分又再度返回。

Ⅳ、布列舞曲　布列舞曲原来也是古老的法国民间舞曲。这

一名称来自bourrir一词，它的意思是“振翅”，这一点说明舞曲的起源可溯至极原始的舞蹈，甚至有可能是图腾时期的，那时的舞蹈者模仿他们所崇拜的禽兽的动作。

V、吉格舞曲　这种具有生气勃勃的、猛冲向前的三拍子节奏的快步舞曲，是巴罗克组曲、奏鸣曲、协奏曲作曲家最喜欢用作末乐章的曲子。

第三组曲的乐器组合是双簧管二、小号三、定音鼓及通常的弦乐组加固定低音，这往往意味着包括一架拨弦古钢琴。

D大调第四乐队组曲，BWV1069

巴赫的这首D大调乐队组曲是四首中最“现代化”的一首，人们认为它是在莱比锡创作的唯一的一首（至少就其遗留至今的形式而言）。一个较早的稿本（没有小号及鼓）中的几个片段也许可以说明这是巴赫在克滕的年代所写，但这从未得到证实。由于这些片段非常短小，我们可能永远无从得知。但有一点似乎可以肯定，那就是：这一组曲的加上三支小号和鼓的节日气氛的最终定稿是为某一特殊场合而写，可能不晚于1725年。和前面的三首组曲一样，它也可能使齐默尔曼咖啡馆中的巴赫音乐联谊会的听众大为欣赏。

I、序曲 Grave——Allegro——Grave　开始是一段严肃然而刚劲有力的乐曲，具有与皇室的庄严华贵有关的、特性很强的附点节奏。这一开始段落的织体非常对位化，低音部的一个很长的持续低音为最后的终止构成紧张度。这一乐章的主要部分是一个轻快的、$\frac{9}{8}$拍子的赋格般的段落。最后，华丽的附点节奏返

回，用以结束整个乐章。

Ⅱ、布列舞曲　这一序曲的布列舞曲以下面这个活泼的乐句开始：

例34



巴赫遵循一种巴罗克时期久已应用的手法，即随后几个舞曲乐章的开始乐句都用同一的音型，就象在一套变奏中那样。这一乐章有一个用关系小调的中段（布列舞曲 2），之后又重复第一段（布列舞曲 1）。

Ⅲ、加伏特舞曲　加伏特舞曲原来也是法国民间舞曲，演变为舞会舞曲，后又发展为巴罗克器乐作品中的舞曲乐章。这一乐章是刚健的节奏性乐曲，共分两段，每段都加以重复。

Ⅳ、小步舞曲　这一小步舞曲和许多巴罗克作曲家所写的小步舞曲一样，比莫扎特的相当纤细的贵族式小步舞曲更为朴素而强劲。这一乐章只用弦乐器和木管乐器，不用使组曲其他乐章具有如此辉煌色彩的小号和定音鼓。

Ⅴ、Rejouissance　虽然它不是一首舞曲，但是这活泼短小的末乐章与布列舞曲出自同一乐句，它现在的形式如下：

例35



tr tr

1＝D $\frac{3}{4}$ 3 2 3 4 | 2 17 1234 5 6 | 4 3

除了上面提到过的三支小号和定音鼓外，第四组曲还需用双簧管三、大管一、拨弦古钢琴和传统的弦乐器。

汪启璋　译

赛缪尔·巴伯
(Samuel Barber)

1910年3月9日生于宾夕法尼亚州韦斯切斯特

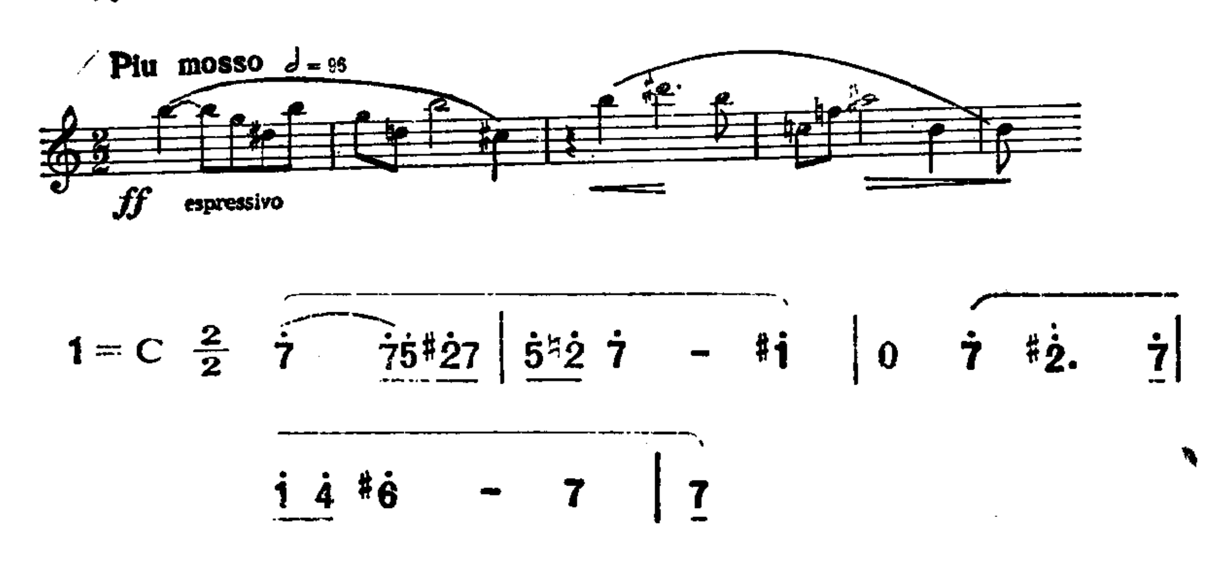
钢琴协奏曲，Op.38

赛缪尔·巴伯虽于二十岁时已负盛名，并不断为传统乐队、合唱、独唱（奏）与室内乐队等各种形式创作乐曲，声誉日盛一日，但直到五十岁后才写作钢琴协奏曲。钢琴协奏曲是受席尔默音乐出版公司之托，为庆祝该公司创立一百周年(1961年)而写；1962年9月9日在纽约州芒特基斯科附近巴伯的家“摩羯宫”里完成；1962年9月24日由艾立克·莱因斯道夫指挥波士顿交响乐队在纽约林肯表演艺术中心的爱乐音乐厅中首次演出，作为林肯中心开幕周庆祝活动的一项内容。

这首协奏曲演出后，顿时成为巴伯作品中评价最高、上演最多的一部。不出一年，这首作品相继出现在波士顿、伦敦、布鲁塞尔、斯波莱托音乐节和坦格伍德音乐节上，并且列入英伦三岛、欧洲大陆和南北美洲的四十场演出计划。

I、 Allegro appassionato 第一乐章开始是钢琴独奏的一段短小的无伴奏华彩，用炫技的空八度引入以后发展成为本乐章最突出的一个主题。有些节奏发展也在乐队进入以前已有暗示。乐队进入后，与独奏一起导至一清新、抒情的短句，由管弦乐气息宽广地呈示：

例36



这一短句转为第一乐章传统的奏鸣曲快板曲式的开始主题。乐队陈述后，钢琴独奏报以反响。一个标有“arrogant（傲慢地）”的强调的节奏型引入一段低柔而表情丰富的长笛独奏，温柔和抒情地陈述钢琴独奏在开端的华彩段中那么神气活现地宣布的主题。在随后丰满的展开部中回复得最多的，也就是这一短句。

独奏乐器的一段辉煌的华彩段建立在两个正主题上，转入基本主题素材的再现和一个诗意的尾声。

Ⅱ、歌曲：Moderato 如歌的中间乐章为单二段体，织体轻盈，几如室内乐。加弱音器的弦乐常用震音奏法，为审慎小心的一个个木管乐器独奏和钢琴独奏提供蝉翼般轻逸的背景。

Ⅲ、Allegro molto 精力极度充沛的末乐章像一首有两个主要乐思反复出现的自由回旋曲。第一个乐思是一个雄心勃勃的五个音符的音型，乐章一开始，便由整个乐队连续宣布两次。第二个乐思是钢琴独奏进入时的斩钉截铁的ostinato（固定）音型。

例37



从头至尾都用不对称的$\frac{5}{8}$拍，这也是使这一乐章节奏上长驱猛进的一个原因。在一些对比段落中，步调略为缓弛。其中有一段以木琴伴奏的单簧管独奏开始，有一段轻快幽默，几乎像谐谑曲。

总谱上写着献给曼弗雷德·伊贝尔。配器为：短笛一、长笛二、英国管一、单簧管二、低音单簧管一、大管二、F调圆号四、小号三、长号三、定音鼓、小鼓、大鼓、钹、悬钹、古钹、小锣大锣（低音）、三角铁、木琴、响鞭、竖琴和常用弦乐器。

小提琴协奏曲，Op.14

这部协奏曲是一个缅怀过去、渴望未来的转折点。曲中两种截然相反的音乐风格反映了巴伯成长过程中的危机，与世界历史的危机——第二次世界大战爆发不谋而合。直接把1939年9月德苏入侵波兰和巴伯音乐风格的变化划上等号，当然不可能；但是，谁都能感觉到其间确有关连，并不虚幻莫测，尽管巴伯的这一变化早已是瓜熟蒂落之事。

协奏曲的第一、二乐章保守而热情浪漫，是使他一举成名，荣获各种奖金、奖学金和广泛声誉的早期作品《管弦乐随笔》（Essay for Orchestra, 1937）、第一交响曲（1936）、甚至《造谣学校》序曲（School for Scandal, 1932）的抒情风格

的回响。末乐章比较放肆，有更强烈的不协和音和不规则而猛烈的节奏，为第二交响曲（1944）、《摩羯宫协奏曲》（Capricorn Concerto，1944）和为马撒·格雷厄姆的芭蕾《蛇蝎心肠》（The Serpent Heart，1946）而写的音乐中的更现代的风格的先驱。他用芭蕾《蛇蝎心肠》的音乐写成管弦乐组曲《米蒂娅》（Medea）。

歌唱性支配着巴伯的早期创作，后又略异地重新出现在他的成熟作品如大提琴协奏曲（1945）中，可以说与他的特定背景有关。他是伟大的美国女低音歌唱家路易丝·霍默的侄子，音乐智慧早开，七岁即开始作曲（才学了一年音乐），十三岁进费城柯蒂斯音乐学院，毕业前即以序曲《造谣学校》获奖一千二百元。

巴伯十八岁赴欧游历，旋即转为较长期的留学，学习作曲。费用全靠几项奖金，包括普立策旅行奖学金和美国的罗马大奖。

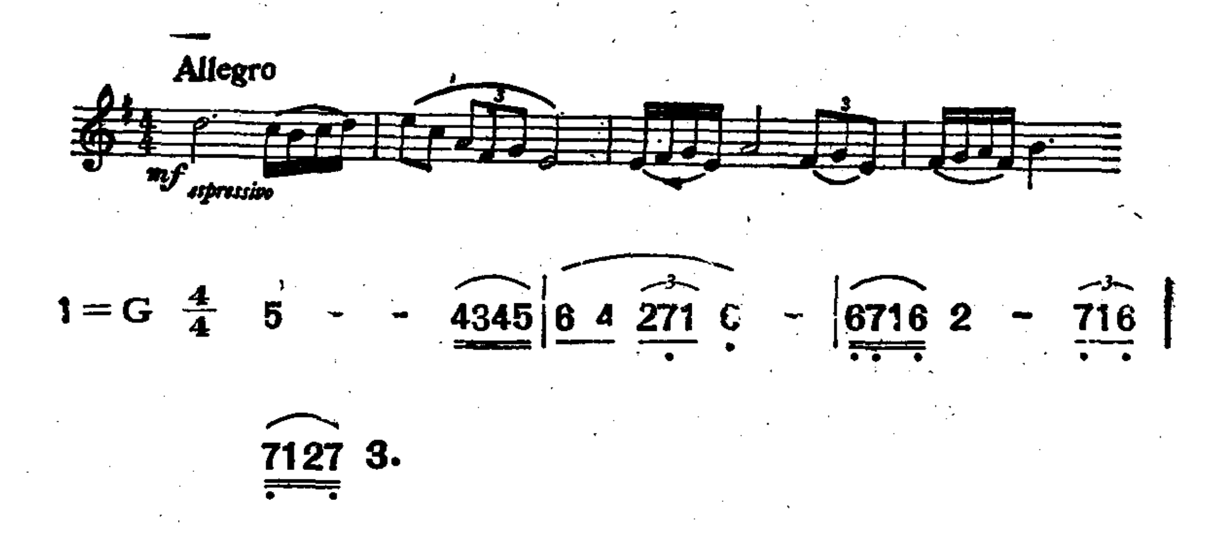
小提琴协奏曲是受托为一位美国富商的被保护人而写的。1939年夏巴伯游英吉利和苏格兰后，暂居瑞士乡下西尔斯·玛丽亚村进行创作。协奏曲的写作进展很慢。夏季结束以前，他离此去巴黎，希望秋天在巴黎把它写完。但是几乎尚未踏上法国首都，便接到美国人全部撤离的通知。在横渡大西洋返国途中听到纳粹侵占波兰的消息。抵美后回母校柯蒂斯学院任教，担任配器课。

他把写好的第一、二乐章拿给那位小提琴家看，那位青年技艺大师嫌它太简单，缺少协奏曲的光彩。内森·布罗德写的巴伯传记中，样样都谈到，唯独策略地不宣布这位青年技艺大师的名字。不过，这部传记还是提到巴伯答应在末乐章中给这位青年足够的机会炫耀他的辉煌技巧。哪里知道等到末乐章写成，那位小提琴家又嫌它太难了。约写这部协奏曲的人以此为理由要求巴伯退款，不幸巴伯早在欧洲时已把钱用光。巴伯说服另一位小提

琴家奥斯卡·舒姆斯基私下试拉这一乐章，证明它不是无法演奏的。这场风波的结局以作曲家退回半数酬金，受托为之写这部作品的那位小提琴家让出初演权了事。1941年2月7日首演时由艾伯特·斯波尔丁担任独奏，尤金·奥曼迪指挥费城交响乐队合作演出。这首小提琴协奏曲为传统的三乐章乐曲：

I、Allegro 第一乐章安静地开始，由小提琴唱出优美的正主题：

例38



这一主题的抒情气韵连绵不绝，长得无法全部引录于此，整个开端部分是一句小提琴独奏，长达二十七小节，一气呵成直到出现新主题。新主题是一个孟浪的切分音型，采用所谓“苏格兰式附点的节奏，“苏格兰式附点”也是美国爵士乐的典型节奏。新主题先由单簧管吹出，后由乐队和独奏加以展开，非常温暖、抒情。用第一乐章的惯用曲式。

Ⅱ、Andante 慢乐章比第一乐章甚至更富歌唱性。整个意境是静寂。只有一个双簧管在加用弱音器的弦乐上吟咏一个极为简朴而忧伤的旋律。这里的旋律和第一乐章的开始主题一样，有鲜

明的节奏特性，两个、三个或四个音符的节奏组合变化不已。有一个对比的中间段，然后开始时的旋律回复，升至极度紧张的高潮，又突然回到开始时的静寂而结束。

Ⅲ、Presto in moto perpetuo 火辣辣的末乐章以一阵强加压制的激动开始。定音鼓加弱音器演奏一段短短的独奏，确定了无穷动式的模式，随即被小提琴接过去。这一个三连音节奏统治整个乐章，偶有切分的反节奏插入。直到全曲光彩夺目的最后几小节中步调突变，令人眩晕。

这首协奏曲的配器为：长笛二、双簧管二、单簧管二、圆号二、小号二、定音鼓、军鼓、钢琴、弦乐合奏和小提琴独奏。

管弦乐随笔 第一篇 Op.12

(First Essay for Orchestra)

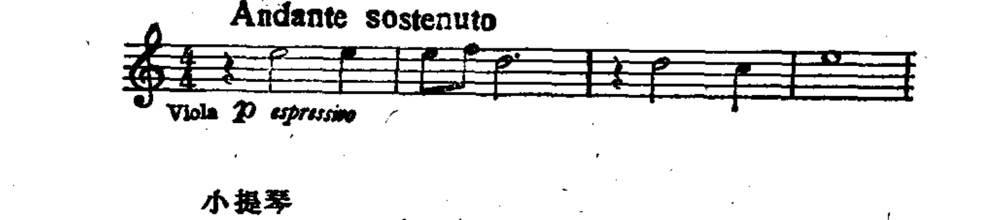
1937年夏，阿图罗·托斯卡尼尼正准备美国全国广播公司交响乐队的第一个演出季的节目。阿图尔·罗津斯基正在监视新乐队的筹建组织工作。托斯卡尼尼向罗津斯基要一部美国作品演奏，罗津斯基建议他指挥一部巴伯的作品。托斯卡尼尼就说最好有一部短小的新作。巴伯听说此话，便立即动手创作；不到十月，已完成《管弦乐随笔》，送交托斯卡尼尼，听候判决。演出季结束，托斯卡尼尼离美去欧，把总谱退给巴伯，一句话也不说。作者大失所望，只好另找指挥，看谁愿意上演他的新作。

1938年夏，巴伯的朋友吉安-卡洛·梅诺蒂邀请巴伯和他同去托斯卡尼尼家在（瑞士）马乔列湖畔的别墅避暑。巴伯以前也去过，但这次决定不去。托斯卡尼尼问巴伯为何不来，梅诺蒂说巴伯该是病了。托斯卡尼尼说：“啊，他身体非常好，不过就是生我的气。其实，他根本不必生气，他的两部作品我都要演出。”

（第二首是巴伯的《弦乐慢板》）。托斯卡尼尼直到首次排练才向巴伯索取总谱，因为他早已记熟了。首演在1938年11月5日如期举行。《管弦乐随笔》成为巴伯的最受欢迎的一部作品。

全曲以一素朴而抒情的主题开始，安静而凄凉：

例39



1=C $\frac{4}{4}$ 0 3̇ - 3̇ | 3̇4̇ 2̇ - - | 0 2̇ - 1̇ | 3̇ - - - |

先由中提琴以忧郁的音色奏出，后由小提琴、又由圆号接过去，发展到一个短小而有力的高潮。中间段纤巧而似谐谑曲，逐渐激动不安。开始主题退居背景，由圆号舒广地唱出。不安越来越强烈，发展到顶点时，主题以迸发的激情涌至前景。接下去，不按惯例再现开始段，而是乐队突然平息。音乐消失在开端的徐缓的回声、一个简明而伤感的短句上，全曲告终。

《管弦乐随笔》后来改称《管弦乐第一篇》。配器为长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号三、长号三、大号、定音鼓、钢琴和传统的弦乐器。

管弦乐随笔第二篇

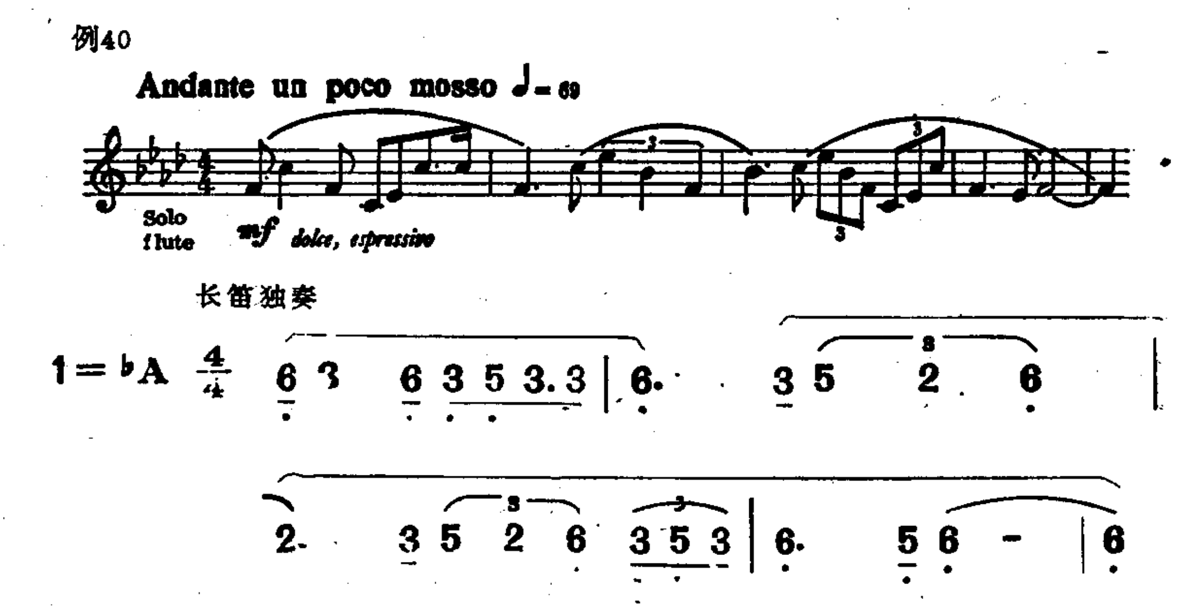
(Second Essay for Orchestra)

赛缪尔·巴伯的《管弦乐随笔第二篇》于1942年4月16日由纽约爱乐乐团首演。布鲁诺·瓦尔特希望在纽约演出时有一部新的美国作品，《管弦乐随笔第二篇》就是为他而写的。这部作品写成于第二次世界大战期间，这时正是巴伯风格演化的转折点，

作品和以前的《管弦乐随笔第一篇》或更早的《造谣学校》序曲同样发自内心，不过和声更加紧凑，更加富于探索精神。

此曲和巴伯的许多早期创作一样，建立在一广袤旋律上，以它为正主题。乐曲一开始，便听到由长笛独奏在若隐若现的背景——大鼓低声呢喃与大号的甚至更为低沉柔和的音色相揉和——上勾出主题轮廓。

例40



长笛得到低音单簧管的呼应。接着，英国管的苍凉声音加入。随后又有双簧管和其他木管、最后有全部弦乐宏亮而饱满地一起演奏。整个展开接近高潮时，背景上响起一个节奏性强烈的定音鼓音型。这一音型取自主要旋律，又承前启后地开始全曲之冠的生气勃勃的赋格段。

第二旋律委婉曲折，由浓郁的中提琴和独奏单簧管唱出，随即被小提琴接过去，开始一个焦躁不安的展开部。随着赋格段开始了新的无比兴奋的情绪。由一只单簧管宣布的赋格主题（通过定音鼓音型）得自开始旋律，以令人头眩的速度奔驰而前，给人的印象主要就是闷头冲刺。

突然，织体减轻，木管断奏和弦乐一起演奏一段谐谑曲似的

段落，转入赋格主题的诗意变化，由独奏圆号在弦乐安静的持续和弦背景上轻柔地唱出，只有一只飘忽的单簧管追忆前面的速度，赋格扩展至高潮时，把乐曲的两个主题结合在一起：第一主题由全部小提琴和中提琴同度宽广地放声唱出，第二主题由小号、长号、大号的丰满的铿锵相撞之声作卡农式的三重奏。《管弦乐随笔第二篇》以一个标以 Più tranquillo, ma sempre muovendo 的庄重的赞美歌式的段落结束。这一段也是从开始几页中得来的，用以强调这一结实的乐曲首尾一致，结构紧密。全曲在凯歌声中结束在一古色古香的调式终止上。

《管弦乐随笔第二篇》的配器为：短笛一、长笛二、双簧管二、英国管一、单簧管二、大管二、圆号四、小号三、长号三、大号 定音鼓、钹、不加响弦的低音小鼓，大鼓、锣和传统弦乐器。

造谣学校序曲

(Overture to the School for Scandal)

这首序曲十分清新自然，虽然包含大量的技巧发挥，在某种意义上仍不脱学生气。这是巴伯二十一岁尚在费城柯蒂斯音乐学院从罗萨里奥·斯卡列罗学习作曲时所写的作品。1933年8月30日由亚历山大·斯莫伦斯指挥费城乐队于罗宾汉谷[①]首次演出。

序曲的音乐既不追循任何故事线索，又不是为谢立丹[②]的同名喜剧专场演出而写，不过是受那部俏皮风趣的名作的启示而已。音乐属古典气质，曲式玲珑剔透，乐队音响经纬分明。

全曲以金光灿灿的号声齐奏开始。急速的二音下行音型（降

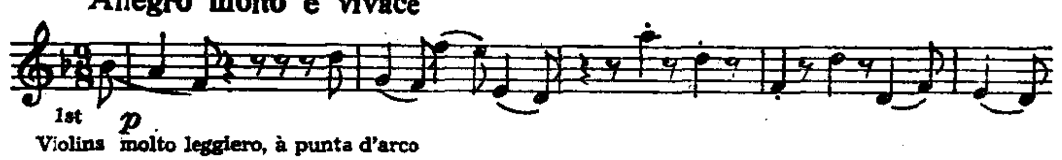
---

① 费城费厄蒙特公园内露天音乐厅名。

② 谢立丹(Sheridan, Richard Brinsley, 1751-1816)，英国剧作家兼政治活动家。

B—A）越来越快地重复，变成喧闹的颤音，宛如乐队忍俊不住，大笑失声。正主题几乎立即接上，由小提琴奏出。这是一个轻松、摇荡而快步跳跃式的旋律，好像蜕自序奏中的二个音符的笑声。

例41



第一小提琴

1＝F $\frac{9}{8}$ 4 | 3 1 0 0 0 0 0 6 | 2 1 1 7 7 6 |

0 0 0 3 0 6 0 | 1 0 6 0 6 1 | 7 6

开始时极轻（作者标明要求小提琴用弓尖演奏），犹如一股流言蜚语的细流，一阵嘁嘁促促的微风，颇有《赛维尔的理发师》中罗西尼式的不着边际的造谣中伤味道，不过没有罗西尼的雕琢的公式，只有神韵相似而已。窃窃私语逐渐发展得有形有体，光芒逼人，这时，木管以喋喋不休的节奏予以帮衬。

开始处的笑声重新出现，引入感情优美的第二旋律，由双簧管独奏吹出。一支逗趣的单簧管在弦乐拨奏声上咯咯地暗笑。活泼的长笛也参与发表意见。又一阵哄笑导入短小的展开段。基本主题回复，比先前更加辉煌，正好合上古典曲式再现部的格局。从撇嘴弄舌的正主题化出一个谐谑曲式的赋格段，圆满结束全曲。整个故事以笑声始，以笑声分段，以笑声终。

《造谣学校》序曲的配器为：短笛一、长笛二、双簧管二、英国管二、单簧管二、低音单簧管一、大管二、圆号四、小号三、长号三、大号、定音鼓、三角铁、大鼓、钹、铃、钢片琴、竖琴和传统弦乐小组。

顾连理　译

贝拉·巴托克
(Béla Bartók)

1881年3月25日生于匈牙利特兰西凡尼亚之纳吉森米克罗斯（即现在罗马尼亚圣密柯劳梅），1945年9月26日卒于纽约

乐队协奏曲
(Concerto for Orchestra)

巴托克最著名的作品之一，他的乐队协奏曲是在他去世前两年完成的。说实在的，我们有充分理由可以相信，委托他写这作品对他所起的鼓舞作用，推迟了他的悲惨结局。

1943年初，巴托克虚弱的身体突然更加恶化了，他是如此衰弱，以致连从一个房间走到另一个房间都感到非常困难。在1943年春季学期里，哈佛大学请他去开一些讲座，但他只讲了三次。虽然他原来指望可以依靠这来维持他自己及妻子的生活直到秋天的，但这三次已使他筋疲力尽，无法再继续下去了。哈佛校方替他进行了一次全身检查。在他回纽约后，美国作曲家、作家和出版商协会（虽然巴托克并非成员）又为他进行了一次全面的住院检查和诊断，但徒劳无获。诊断既不一致，又不肯定。巴托克的精力衰退了，体重减轻至87磅。1943年6月底他认为根本没有恢复健康的希望了；他绝对不可能再去工作，也没有预期的进款。

就在这时，塞奇·库塞维茨基按照约瑟夫·席盖蒂和弗立兹·雷纳的建议，来到了巴托克的病房，从库塞维茨基基金中赠予他

1000美元委托费，要求他写一个作品纪念已故的纳塔莉·库塞维茨基夫人。库塞维茨基知道，巴托克对任何带有慈善救济性质的建议都会加以拒绝，便直截了当地告诉巴托克说，该委托是由理事会决定，并且是不可能改变的。库塞维茨基又说，他奉理事会之命随身带来了一张500美元的支票，不管巴托克能否履行这项委托，甚至不管他是否愿意去试一下，都非得留给他不可，而其余的500美元将在作品完成后支付。

库塞维茨基后来把他们会见的情况对巴托克的朋友海因谢默描述了一番。最初巴托克并不作答，然后他突然开始谈论其他事情。他变得极为兴奋，好像谈得很推心置腹，把库塞维茨基多留了几乎一个小时，他们的谈论涉及到多种多样的话题。巴托克的健康情况一下子有了好转，医生让他出院了。美国作曲家、作家和出版商协会给他的经济帮助，使巴托克一家能去纽约州的萨拉乃克湖避暑，1943年8月15日他开始创作他的乐队协奏曲，10月回纽约时带回了完成的总谱。

1944年12月1日在库塞维茨基指挥下，协奏曲由波士顿交响乐队首演于波士顿的交响厅（并非如出版的协奏曲总谱上所注的演于卡内基音乐厅）。巴托克的医生允许他到波士顿去参加排练及演出，演出非常成功。

库塞维茨基的热情使巴托克更加洋洋自得，他写信给一位朋友说，这位指挥说："它是最近二十五年来最好的管弦乐曲（连他所崇拜的肖斯塔科维奇的作品也不在话下了！）"

1945年1月10日，该作品在纽约初次演出于卡内基音乐厅，以同样阵容，获得了同样的成功。

于是，许多委托接踵而来，巴托克的出版商波西和霍克斯与他签了一份合同，这就保证他在随后三年中能过上他所谓的"过

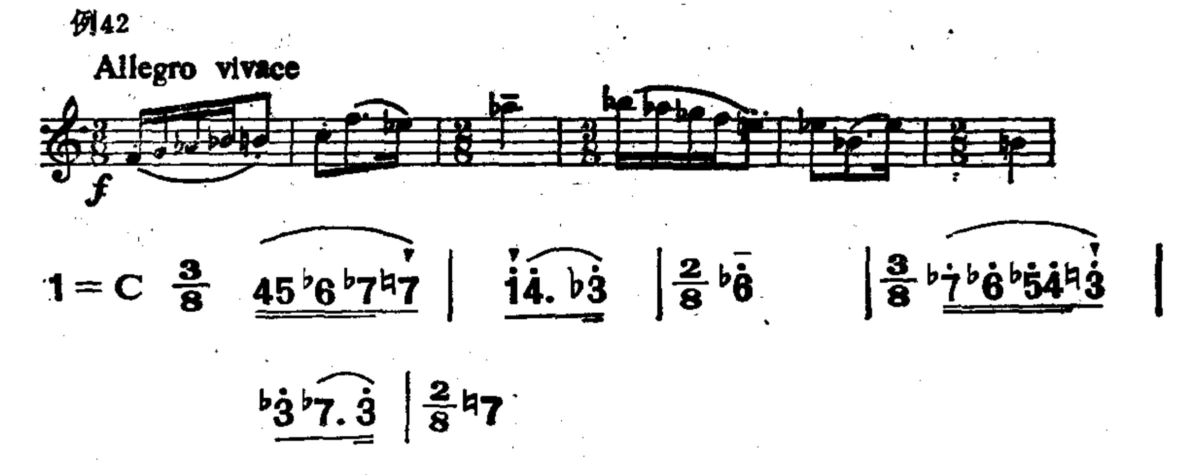
得去的生活”。但是已经太迟了，他变得越来越弱，虽然一场肺炎很快被抗菌素克制了，但他已显然得了白血病。9月26日，距乐队协奏曲初次演出不到一周年，他病死在纽约的西部医院。

在为波士顿交响乐队初次演出时写的一张简单的说明上，巴托克自己宣称：“除了诙谐的第二乐章外，这协奏曲的总的情绪所描绘的，是从第一乐章的严峻和第三乐章悲哀的死亡之歌，逐步转变到末乐章的生命的肯定”。他又说：“这部交响乐似的乐队作品的标题，可用它的倾向性来解释，这就是把一个个乐队乐器处理成协奏或独奏形式。”这部作品不仅具有音乐的吸引力，而且还为有高度技巧的乐队提供了一次大显身手的好机会。

I、引子：Andante non troppo—Allegro vivace

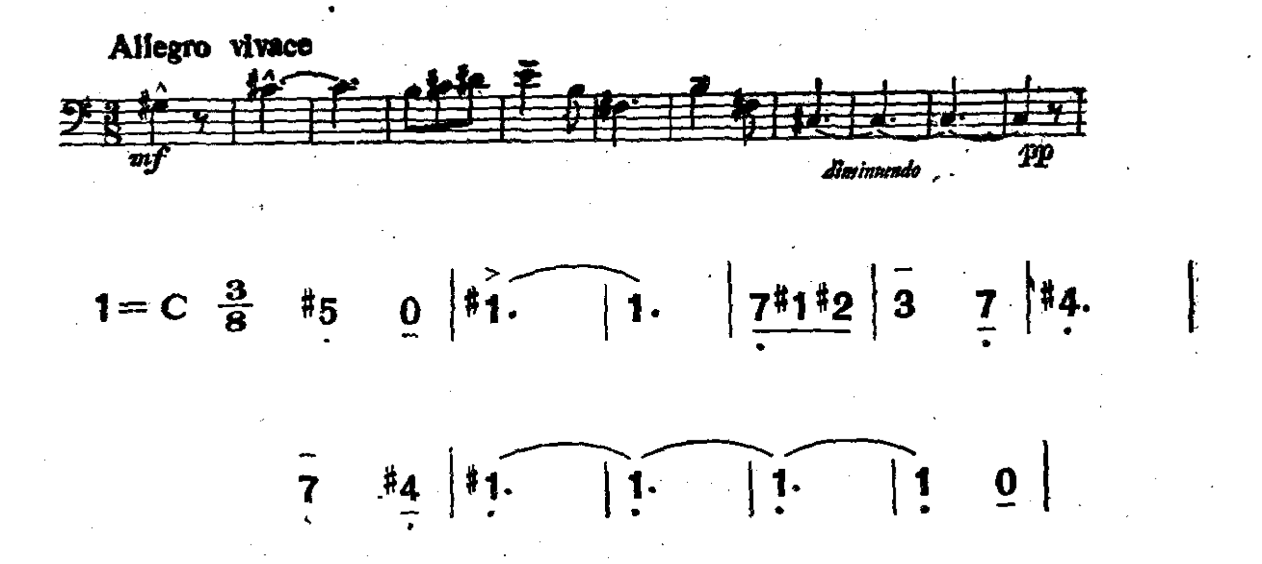
缓慢的开始部分那种不可思议的乐器色彩，阴暗的低音提琴和大提琴与加弱音器的高音弦乐的颤音形式的对比，不禁使人想起年青的斯特拉文斯基的《火鸟》的浪漫主义色彩的开端。当不同的乐器组加入时，每一组都以一种新的基色而使人瞠目结舌。这一乐章中较快的主要部份，按照巴托克的说法，是个“或多或少有规则的奏鸣曲式”。但这是这种曲式的一个非常自由的二十世纪变体。具有不规则拍子和猛烈节奏的正主题，是由所有小提琴同时奏出的。

例42



紧接着由一种似乎具有血缘关系的相似处仿佛把上述主题与长号独奏的另一重要主题联系起来：

例43



在这些主题的发展中，第一主题的第一小节起着突出的作用。第二主题以对位形式发展，用其原形和上下倒置的倒影形式，具有赋格段风格。巴托克称它为“高度技巧的处理”。

Ⅱ、成双成对的游戏：Allegretto scherzando 这个快活的乐章也是乐队色彩的变幻游戏。一对大管的后面接着一对双簧管，然后一对单簧管，和几对长笛，最后是用弱音器的小号。铜管轻声奏出的一段富有对比性的赞美诗式的音乐，引至开始部分素材的再现，这次是用三个大管奏出，而不只是二个。竖琴的大幅度拨奏声与轻微的弦乐声相对照所产生的新鲜色彩效果，随着其他木管出现。

Ⅲ、悲歌：Andante non troppo 这就是巴托克描写为“悲哀的死亡之歌”的乐章。由低音弦乐器奏出的主题开始部分，与第一乐章的开始部分相联系。

接着出现了一个"基本动机的雾濛濛的织体"，长笛和单簧管的短小装饰乐句，同竖琴的滑奏和弦乐轻轻震动的颤音形成对照。中段是旋律性的，这后面雾濛濛的织体又出现了。

Ⅳ、间奏：Allegretto 在这乐章中，除了中段有一次中断外，民间歌曲旋律占了绝大部分篇幅。据作曲者的儿子彼得·巴托克说：他父亲写这部乐队协奏曲时，在广播中听到肖斯塔科维奇的第七交响曲，发现其中一个主题是那么可笑与乏味，他决定在这里把它模仿耍弄一番。这插进来的粗俗和喧闹是故意安排的。

V、末乐章：Presto 与第一乐章一样，这是一个非常自由的奏鸣曲式。以火样的无穷动音型开始，继而出现的是舞蹈般的节奏。发展部包含一个非常复杂的赋格式片断。结尾异常光辉，即使在巴托克作品中也是不多见的。

这协奏曲的配器是：长笛三、双簧管三、单簧管三、大管三、F调圆号、C调小号三、次中音长号二、低音长号、大号、定音鼓、小鼓、大鼓、锣、钹、三角铁、竖琴二，和通常用的弦乐器。

第一钢琴协奏曲

(Concerto for Piano and Orchestra, No.1)

巴托克同贝多芬以及许多贝多芬之前的作曲家们一样，是一个技艺精湛的大演奏家。像贝多芬一样，他首先以钢琴家身份出现，直到很久以后才成为一位第一流的作曲家。这可能正是他早期创作中钢琴作品的比重较大的原因之一，其中很多都是为他在自己的音乐会上演出用的。巴托克从他的母亲、一个专业钢琴教师那里得到了启蒙指导。十岁时他就首次以钢琴家兼作曲家的双重

身份演出了贝多芬的《华而斯坦奏鸣曲》的第一乐章和他自己创作的一个作品《多瑙河》，这首曲子描写了这条河从它的发源地一路流入黑海的情景。

当巴托克成长后，他对匈牙利民间音乐的不断增长的热诚，在他的钢琴音乐中生动地反映出来。就是这种热诚引导着他，使他远远超过了甚至如德彪西那样先进的一位作曲家的过激的革新。巴托克作于1911年的著名的《粗犷气息的快板》是个转折点。那尖锐的、打击乐般的不协和音和顿弓奏法的节奏，可能是所谓“巴托克顿弓风格”中最扣人心弦的特点。这在他中期作品（约从《粗犷气息的快板》到1926年的第一钢琴协奏曲这一阶段）中特别典型。

在一篇论农民音乐对现代音乐的影响的文章中，巴托克曾经讲到过一个作曲家运用民歌素材的三种主要手法：一种是毫无变动地直接采用民间旋律或只略微变化一下。另一种是模仿民歌旋律的特征。第三种就是巴托克自己的熟练的实践经验，他是这样描写的：“在他的音乐里，既找不到农民旋律，也找不到对农民旋律的模仿，但整个乐曲却充满农民音乐气氛。在这种情况下，我们可以说：作曲家已完全吸取了农民音乐的语汇，而把它化为他自己的语言了。他精通这种语汇正如一个诗人精通他的祖国语言一样。”

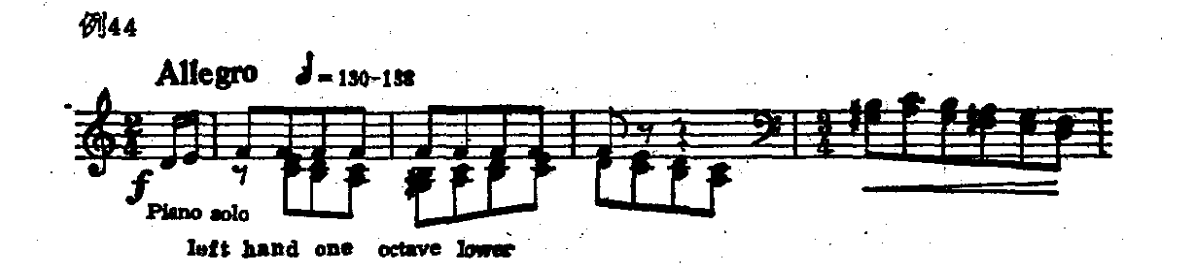
第一钢琴协奏曲首次公演时，独奏由巴托克亲自担任。那是1927年7月1日在法兰克福的国际现代音乐协会的音乐节上，由威廉·福特温格勒指挥。

I、Allegro moderato; Allegro 在引子的几乎听不到的开头几小节里，那深沉、隆隆的定音鼓声，钢琴的独奏声，在最低音区的铜管声，使我们预感到主题的强烈的同音锤击（顿弓奏法）即将到来。当速度增快时，又预示着这一乐章的其余部分所

特有的强烈的切分节奏。

这一乐章的主要部分以一个音符的坚持十四次的重复开始，但却具有重迭八度的钢琴威力，并以乐队中的切分音作为背景。独奏者随即把持续的重复音型与旋律化的对位结合起来。

例44



Ⅱ、Andante 在鼓和钹的安静而富有节奏性的持续低音上，钢琴奏出了这一行板的正主题。这里又是节奏起主要作用。

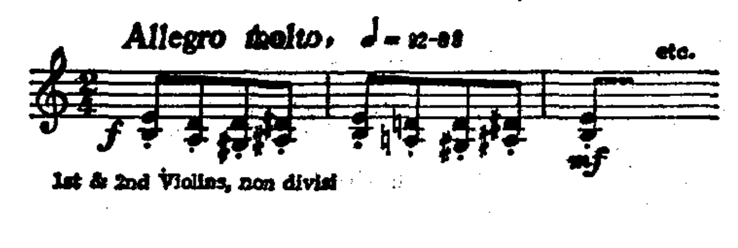
例45

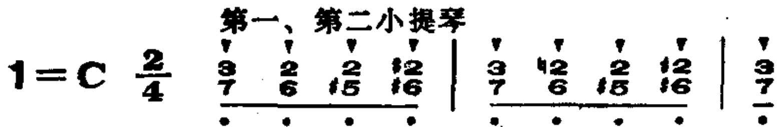


在这乐章中弦乐队完全略去，这是决定其特殊色彩的部分原因。钢琴独奏者只有木管、铜管和打击乐器伴奏。在钢琴独奏者的一个非常不协和的持续低音音型的上方，这个三部曲式的乐章达到深刻感人的高潮。

Ⅲ、Allegro molto 末乐章（它毫不间断地紧接前一乐章）用另一个甚至更动人的持续低音开始，这次是由弦乐器演奏的。

例46





如同在第一乐章一样，这里的曲体与传统的奏鸣曲快板稍有联系。钢琴上沉重的重覆八度构成正主题的特性。在这乐章的创作过程中，巴托克运用了巴罗克传统的对位性技巧（赋格段）。配器上要求二支长笛（一支可以短笛代替），二支双簧管（一支可以英国管代替），二支单簧管（一支可以低音单簧管代替），二支大管、四支圆号、二支小号、三支长号、定音鼓、大鼓、锣、三角铁、四个钹、小鼓、和没有响弦的小鼓、再加上传统的弦乐队。

第二钢琴协奏曲

(Concerto for Piano and Orchestra, No. 2)

贝拉·巴托克完成他的第二钢琴协奏曲时已五十岁了。荣誉姗姗来迟。既没有指挥家也没有钢琴家争着来要他这首新协奏曲的首演权。该曲直等了十五个月才得以公演。它在1931年10月9日完成，1933年1月23日由法兰克福广播乐队首次演出，汉斯·劳斯鲍得任指挥。巴托克自己担任钢琴独奏。这协奏曲很快地吸引住了观众，仅在几个月中（按照海尔赛·斯梯芬斯的说法）巴托克走遍了法兰克福、伦敦、维也纳、斯特拉斯堡、斯德哥尔摩、温特图尔和苏黎世等地，与乐队一起演出。但它传到美国却是

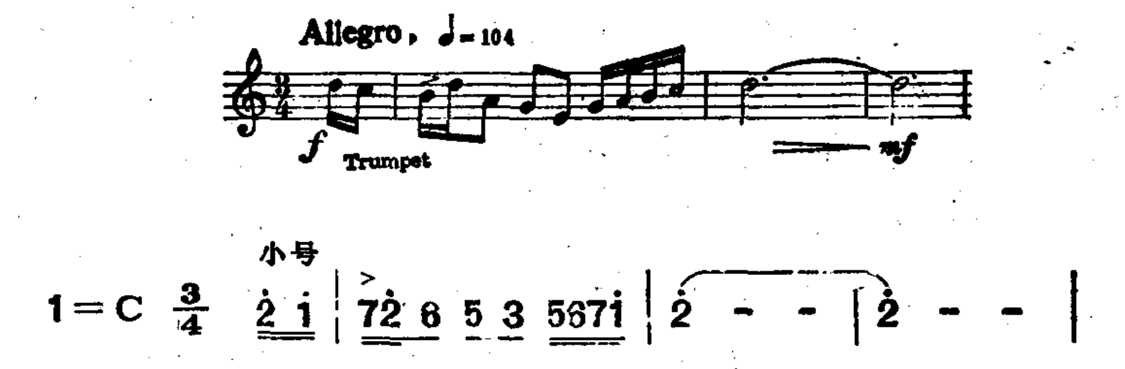
1938年的事了，而且1960年前在那里也没有广泛地演出过。

这是一首色彩丰富的炫技作品，它甚至包含了一些人们所熟知的炫技手法：华彩段，双三度、双六度、八度中的困难片断和其他。旋律和节奏的风格很清楚地是受了巴托克所崇拜的和他非常得意并热心收集来的民间音乐的影响。但钢琴的风格与传统风格相去甚远，和声常常极端不协和。

I、Allegro 巴托克的个性特强，甚至像斯特拉文斯基那样强有力的人物也没有能支配他。但巴托克的一往直前的几乎是机械的节奏、故意安排得刺耳的过份华丽的乐队(他在这乐章中完全省略了弦乐）、民歌的痕迹、甚至某些钢琴写作手法却比较接近斯特拉文斯基的《彼得鲁什卡》。两部作品的产生相隔二十年，而居然如此相近，这是人们始料所不及的。据我们记忆，《彼得鲁什卡》原先是设想为一个要求华丽技巧的钢琴协奏曲或钢琴曲而写的。

巴托克协奏曲中两个最主要的乐思（它们都在末乐章中重现）一开始就令人注目地显示出来，引出整组相联系着的主题。其中第一主题由小号在钢琴响亮的颤音之上独奏出来：

例47



它立即由钢琴独奏部分中的一连串快速敲击的和弦来作答：

例48



这里有一个简短的对比性组合和一系列的发展段，大部分是对位性的，听起来特别像巴赫的作品。自由的反复引到一个由作曲者全部写就的感人的华彩段，和一个华丽的令人惊奇的结束。

Ⅱ、Adagio；Presto；Adagio　第二乐章与第一乐章形成十分强烈的对比。第一乐章是响的、快的、明亮的、敲击性和对位性的，而第二乐章则一开头便是轻的、慢的、柔和的和持续的。第一乐章完全略去弦乐队，而第二乐章开始时却只有加弱音器的弦乐。赞美诗般的乐句与自由朗读式的钢琴独奏互相交替出现，仅有定音鼓相伴随。一个幽灵似的急板中段在整个弦乐队奏出的持续很久的颤音上到达了最高点，而钢琴独奏者则在两个密集音束之间演奏“颤音”；一个音束由一个八度内的所有白键组成，第二个则全由黑键组成。

Ⅲ、Allegro molto　末乐章是一个激动的回旋曲。回旋曲开始与结束时反复出现的叠句，是钢琴独奏的一个强烈切分节奏的粗野音型，它在定音鼓的甚至更为原始的两个音组成的持续低音之上。在迭句的反复出现之间，有一些对比性插段是由取自第一乐章，特别是第一页上的那些主题构成的。配器要求三支长笛，二支双簧管，二支单簧管，三支大管，四支F调圆号，三支C调小号，三支长号，大号，定音鼓，大鼓，军鼓，钹，三角铁，和常用的弦乐器。

第三钢琴协奏曲

(Concerto for Piano and Orchestra, No. 3)

巴托克的第三钢琴协奏曲实际上是他最后一首完整作品。当巴托克在纽约西57街309号的小公寓中渡过最后一个黄昏时，他的朋友和同胞蒂博·塞利发现他带病在写末乐章的总谱。第二天在他进西部医院时只剩下十七、八个小节未完成了。四天以后他去世了。

关于巴托克是在铁石心肠的美国死于饥饿和不受重视这一无稽之谈人们已经不相信了，因此，我们才有可能稍为现实一点地来看一下巴托克最后几个月的情况，虽然我们所见到的并不会使我们感到自豪，但至少我们可以不必再怀有负疚的心情，像美国许多音乐爱好者最初得知巴托克自愿流浪在这城市时的悲惨结局后所感到的那样。巴托克并非死于饥饿，而是死于一种疾病或是好几种并发症，医务界的第一流权威对他的疾病长期束手无策，包括哈佛大学所能提供的(而且确实是免费提供了的)最优秀医生和在纽约可能得到的最好的医疗指导(也是免费供给的)都无能为力。

也有其他因素。正如莫扎特在他最后病中一样，巴托克工作的紧张度和强度远远超过了他所能负担的，目的是想完成一个最后的作品以之养活他的遗孀。他的朋友及援助者维克多·巴脱埋怨巴托克不该在病刚好的时候就不停地工作。巴托克回答说："维克多，你侮辱我了！我病时也是始终在工作着。"他需要经济上的援助。巴托克遗嘱的执行人和财产委托者巴脱先生告诉我们，巴托克在美国的进款没有一个时期是在四千美元以下的。但是，这个数目在今天固然可以有大得多的购买力，然而对于一个要负担妻儿生活的六十岁的气管炎患者来说，它在当时毕竟还是入不敷出的。

更大的悲剧是缺少广泛的听众，这对艺术家的自尊心是一个打击。直到他生命的最后一年委托他写音乐的才多起来，足以保证他得到一个中等的经济条件。但那已太迟了。二十年后巴脱报导说：巴托克作品每年的收入接近十万美元。

虽然事实证明这并不需要，但巴托克显然希望把不是别人委托而写的第三钢琴协奏曲完成在其他受委托而写的作品之前，以便为他的妻子迪塔·帕兹脱里作好准备，让她可以利用它而以钢琴独奏者的身份与乐队一起演出。

蒂博·塞利熟悉巴托克的乐谱速记法，补全了遗漏的几小节，于是这协奏曲便在1946年2月8日由费城交响乐队首演，乔治·桑多尔独奏，尤金·奥曼迪指挥。这首乐曲既没有巴托克第一钢琴协奏曲的敲击效果，也没有第二协奏曲的显赫华丽的魄力。它好似是一首恰如其份的比较柔和、优美、几乎娇弱的作品。它共有三个乐章，第二乐章直接引到第三乐章，中间无间歇。

I、Allegretto　在颤动的中提琴和第二小提琴之上，钢琴奏出一个单旋律，以切分节奏随意装饰着，使人想起民间舞蹈调子。



第一小提琴在钢琴颤音的背景上奏出一个相似的调子，引至一组复杂的副主题。当钢琴和独奏单簧管此起彼伏地奏出下行三度的短小音型时，这些副主题又渐渐消失。

发展部在钢琴深厚的连击琶音声中，以开头部分的旋律性扩展开始。基本主题随着小提琴的一系列下行颤音开始再现。下行三度的音型重新出现并在单簧管、长笛、双簧管和钢琴独奏之间相互呼应，结束部逐步消失。

Ⅱ、Adagio religioso “宗教地”这形容词似乎并没有宗教的意图，只不过说明开始部份的音乐特征。在这部分中弦乐器在旋律上相互模仿着，不禁使人回想起文艺复兴时期的经文歌，它与钢琴独奏的众赞歌或赞美诗般的乐句轮换出现着：

例50

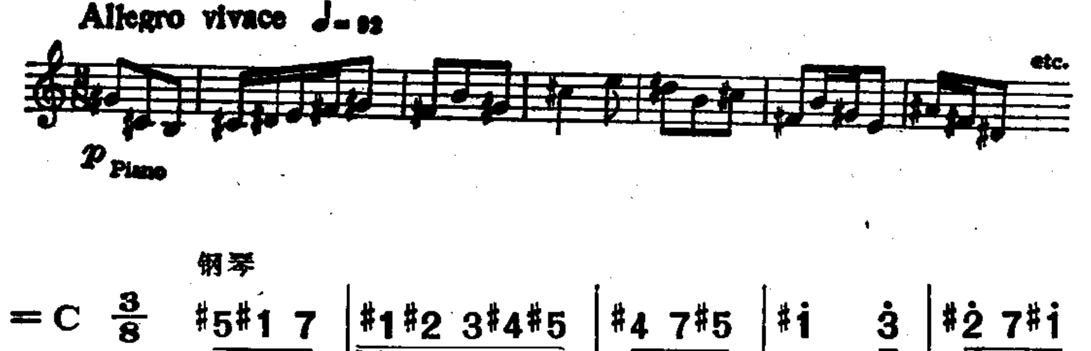


在对比性中段中，在一片轻微的、不协和的小提琴颤音的背景之上，木管和钢琴奏出极短小的反复的动机，似乎是阵阵鸟语，饶有奇特风味。当开始的素材又出现时，众赞歌般的乐句是由木管组奏出的。末乐章无间歇地连下去。

Ⅲ、Allegro vivace 虽然在巴托克的总谱上末乐章没标出速度记号，但编辑者加上的 Allegro vivace 还是有说服力的。

主要（开始）主题的鲜明节奏再次暗示了民间舞蹈，在此转而成为一个回旋曲的叠句。定音鼓独奏引入的对比性插段具有精心设计和丰富高深的对位性，以下述旋律的各种结合和变形构成：

例51



钢琴

1=C 3/8 #5#1 7 | #1#2 3#4#5 | #4 7#5 | #i 3̇ | #2̇ 7#i |

#4 7#5 3 | #6#4#2

但是这作品在神情和织体上是如此的轻快，在文体上又是如此的自然和闪耀着活力，以致它的高深技术就常常没有被注意到。为了求得明亮、发光的结束，重新采用了舞蹈性节奏。

第三钢琴协奏曲的配器要求短笛、二支长笛、二支双簧管、二支单簧管、二支大管、四支圆号、二支小号、三支长号、大号、定音鼓、木琴、铃鼓、短笛、钹、大鼓、锣、和常用的弦乐器。

第二小提琴协奏曲

(Concerto for Violin and Orchestra, No. 2)

听了巴托克第二小提琴协奏曲的丰富音乐以后，人们决不会猜到这部作品是巴托克在经历着精神上最大痛苦时所写的。因为他在周围见到纳粹主义的癌症损害和毁坏着中欧的文化。1938年4月13日，在他写这部小提琴协奏曲之前大约五个月时，他在给瑞士的一个朋友的一封充满失望的信中写道，最最可怕的是“匈

牙利也将对这些强盗和谋杀者的体制投降，这真是危在旦夕的事！……在匈牙利，不幸的是受过'教育'的基督徒几乎毫无例外地忠于纳粹组织了。我想到自己来自这个阶级实在感到惭愧。"

确实，巴托克说，他几乎感到他有责任在还有可能时移居国外。但甚至在最好的情况下，要在外国混口饭吃，对他来说都是那么困难，这使他精神上感到极其不安——他已58岁了，却要从头开始，完全依靠到某个地方去讲课来维持生活——他甚至连想都不敢想这样的事。另一方面他也不能想像如果纳粹真的占领了匈牙利，他将如何生活或继续工作下去。在他以后所写的信中也是充满了他在周围所看到的正在发展着的恐怖和愚昧。

作曲想必可以成为一种慰藉，或者甚至是暂时的逃避。在1937年的某一时间，巴托克的老朋友左尔丹·塞凯利来委托他写一部小提琴协奏曲。巴托克热衷于变奏形式的技巧，建议把整个作品写成一大套变奏曲。但塞凯利反对，坚持要一部真正的小提琴协奏曲。巴托克同意了，虽然最后他在传统的三乐章协奏曲式中加上了一个错综复杂的发展部，从而同时满足了他自己的和塞凯利的愿望。

根据1938年10月9日巴托克给他在瑞士达沃斯的朋友缪勒—维得曼太太的一封信，1937年8月巴托克开始写作这首乐曲，于1938年9月在布达佩斯完稿。当他将手稿给塞凯利看时，这位小提琴家对末乐章的结尾极不满意。巴托克将他写成全部由管弦乐演奏，最后的二十二小节中没有小提琴独奏。塞凯利再次坚持他要一个真正的小提琴协奏曲，在结束时要具有传统的辉煌快速小提琴独奏。巴托克在重新研究了一些伟大的十九世纪小提琴协奏曲后，同意了塞凯利的意见，按照他的愿望写了一个新的结尾。但是，虽然他对塞凯利的请求让步了，巴托克在心灵深处可能仍

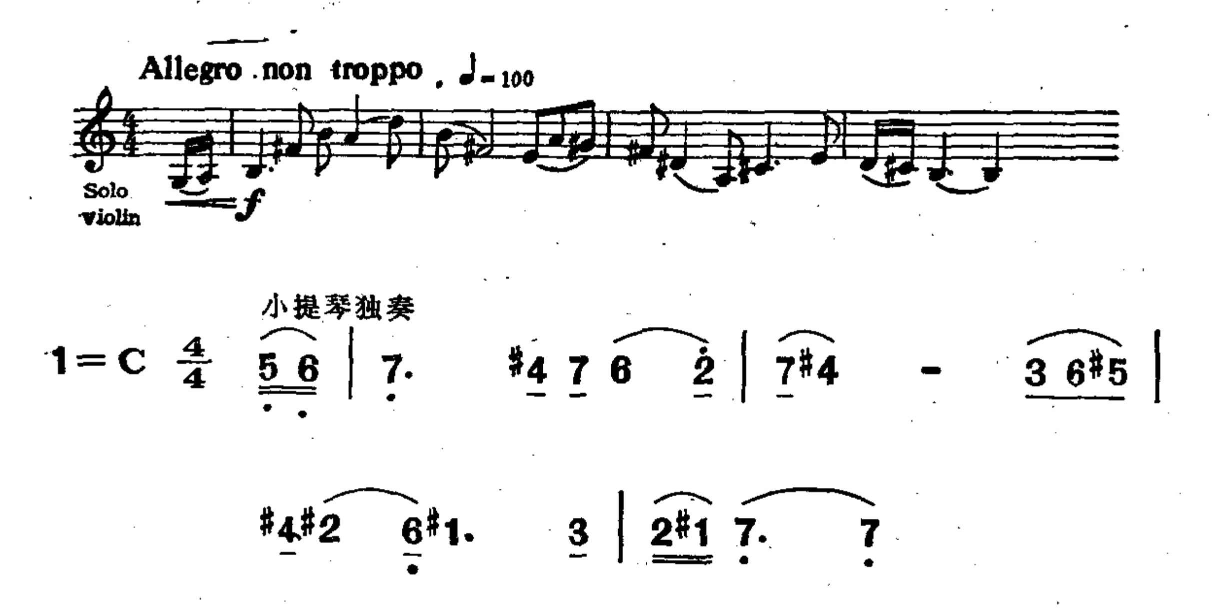
宁愿要他自己原来的那一稿。当总谱出版时，二种结尾都有，原来那个作为附加的，以备演奏者选用。总谱在1938年的最后一天完成，包括新的结尾和全部内容。

巴托克没能去听他的小提琴协奏曲的初次上演，那是在1939年4月23日，由塞凯利与阿姆斯特丹音乐厅交响乐队合作演出，威廉·曼施柏格任指挥。在美国的初次演出是在1943年1月21日，由克利夫兰交响乐队担任协奏，阿图尔·罗津斯基指挥，托西·斯彼阿考夫斯基独奏。

巴托克达到了他将整个小提琴协奏曲写成一个浩大的变奏曲的目的，末乐章在结构和主题上是开始乐章的一个变体。中间乐章写成传统式的主题与变奏的曲式。

Ⅰ、Allegro non troppo　在竖琴的轻轻的六小节前奏之后，独奏乐器以一个狂想式的主题进入。它不但形成了第一乐章的基础，还以变化的形式为末乐章提供了依据：

例52



虽然这主题显然不是民歌调子，但它在四度、五度和二度上的加强使它具有典型的匈牙利风味。在这协奏曲中这是可以引证的许

多例子中的一个，它们说明巴托克对匈牙利民歌的长期研究使他能把这一音乐的某些特性融会贯通于他自己的高深复杂的风格中去。

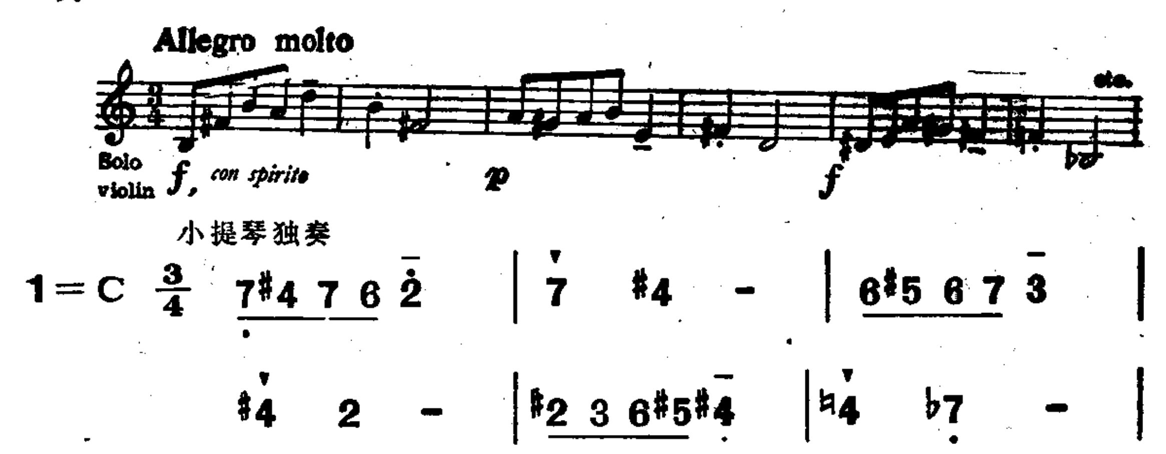
开头主题的简短的初步发展（其中点缀着独奏乐器的炫技性的发挥）引至对比性的正主题，它是一个完整的十二音音列，这在巴托克是罕见的。巴托克在这里以及在他作品中的其他各处都没有对正统的十二音程序或是对经常与十二音程序相提并论的所谓无调性音乐发生太大的兴趣。这乐章的中心发展主要是根据正主题而来的，把它加以旋律上的、节奏上的和对位上的变化；其中最美的一个片断是正主题的一个上下倒置或倒影形式的转位，在由竖琴、钢片琴、加弱音器的小提琴和高音区的闪烁发光的颤音构成的优美背景之上，由独奏的小提琴奏出，好像是飘翔在空中的一首小曲。基本主题素材的再现是从独奏小提琴在高八度上轻柔平静地奏出正主题开始的。再现部充满了引人入胜的和声及新鲜的色彩手法，包括整个弦乐组的拨奏和弦所产生的惊人效果，那拨奏是如此剧烈以致弦线尖锐地回击到指板上。巴托克自己写了一个变化非常丰富的华彩段和一个热烈的管弦乐的结尾。

Ⅱ、Andante tranquillo　这乐章的变奏所根据的旋律有着清晰的民歌性质，情致悱恻动人。它是以小提琴独奏表现出来的。在第一变奏里，主题的加以装饰的旋律变体最初只有轻轻的定音鼓和低音弦乐器相伴。第二变奏中最突出的是竖琴的华丽的旋律，它将主要旋律各乐句间的间隔连接了起来。在第三变奏中，一串连续不断的双音使独奏部分变得更厚实了。在第四变奏中，独奏乐器将幻想式的花腔交织在主题的周围。第五变奏闪烁着高音长笛和短笛的音色及竖琴的突出的片断。在羽毛般轻巧的炫技性开端之后，第六变奏逐渐减退到较慢的、与原主题相接近的速

度，而原主题最后在高八度上再出现。这乐章以用弱音器的小提琴在高音区奏出主题的一些片段而结束。

Ⅲ、Allegro Molto 虽然节奏不同，但末乐章的正主题显然来自第一乐章：

例53



大多数听众不会觉察到，可能巴托克本来就不准备让他们觉察到末乐章与第一乐章在主题、副题以及甚至整个结构上的那些常常是微小的相似处。真正给听众留下深刻印象的是一种有机的完整感，他们笼统地感觉到末乐章来自于以前用过的素材，虽然它的性格要生动活泼得多。

巴托克第二小提琴协奏曲的配器是短笛、二支长笛、二支双簧管、英国管、二支A调单簧管、低音单簧管、二支大管、低音大管、四支F调圆号、二支C调小号、二支次中音长号、低音长号、定音鼓、二个小鼓、大鼓、二个钹、三角铁、锣、钢片琴、竖琴和传统的弦乐器。

舞 蹈 组 曲
(Dance Suite)

这位最为人喜爱的作曲家最喜欢的可能是他本国及相邻各国的民间音乐。巴托克对这种古老传统音乐的感情是那么强烈以致

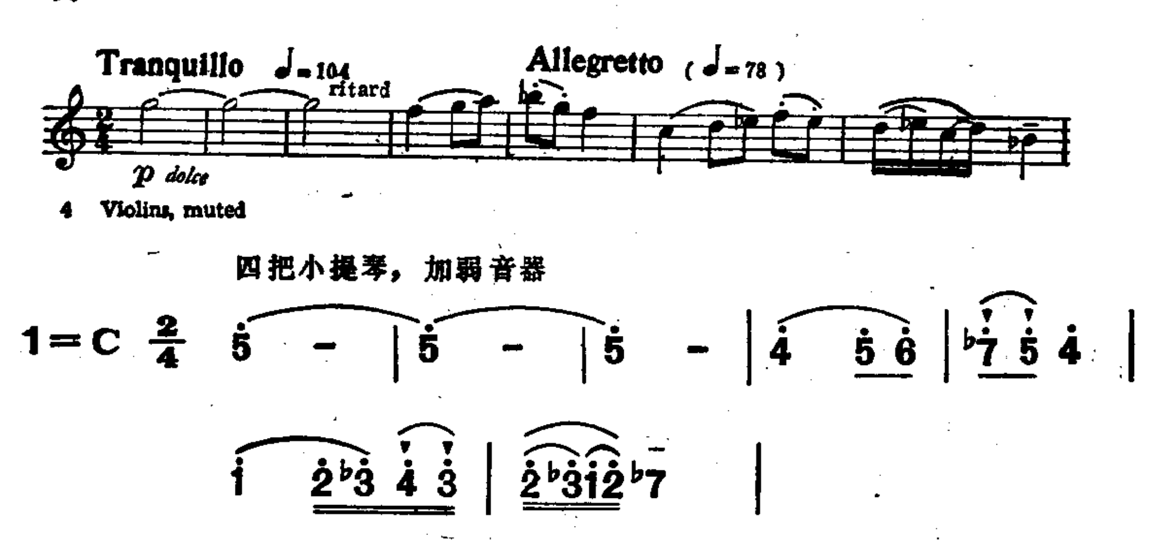
他发展成为本世纪前半叶中造诣最高的搜集民歌的先锋之一。他一生中长年累月地访问遥远的农村，记录那些受到现代工业文明的进展的威协而濒于灭绝的音乐财富。巴托克的热忱富于感染力，所以，他作为作曲家的第一个真正伟大的成功来自于这首基于民歌调子的管弦乐《舞蹈组曲》，可能并不是偶然的。1923年为了庆祝佩斯、布达和奥布达三城市合并成匈牙利首都布达佩斯五十周年，三位著名的匈牙利作曲家：柯达伊、杜那伊和巴托克受到委托进行创作。巴托克的献礼《舞蹈组曲》在1923年11月19日由杜那伊指挥的布达佩斯交响协会首演。它一开始就受到欢迎，欧洲各国的乐队都迅速安排演出日期，仅在德国一年中就演出了五十次。

在取得这次成功之前巴托克早已写过一些重要作品，包括他的头两部小提琴和钢琴奏鸣曲，他的头两首弦乐四重奏，歌剧《蓝胡子的城堡》和舞剧《神奇的官员》，数量巨大的匈牙利、斯拉夫，罗马尼亚，特兰西凡尼亚的民歌改编曲和一些钢琴小曲，包括著名的《粗犷气息的快板》。这一标题本身就着重说明巴托克对民歌艺术的原始面目的兴趣。巴托克不仅是一个收集民歌的伟大开拓者，作为一位作曲家他还被自己所发掘的旋律的丰富多采及活力所感染。同时他对自己的调查研究在地理上和文化上的广度也感到骄傲，经常指出《舞蹈组曲》就是他这种广泛兴趣的证明。

虽然"组曲"一词通常意味着一系列自成起迄的乐章，巴托克的《舞蹈组曲》却结合得如此紧密——副歌有效地把整首曲子连在一起，几乎在所有乐章之间它都以叠句形式再现——在末乐章中又作了如此有力的概括，使整个作品中的几乎所有主题都统一在一起，——总的印象是一个连续不断的交响乐整体。乐章间无间歇。

Ⅰ、Moderato　巴托克认为开头乐章表现了某种阿拉伯影响，它以阴暗的色彩和中庸速度开始。原始的切分旋律最初由二支大管在低音区奏出。乐队的色彩很热烈，节奏变得更生动，乐章发展到一个明显的高潮后逐渐引入安静的副歌。这连接性的旋律在组曲的进行中经常反复出现，由四个加弱音器的小提琴奏出：

例54



巴托克觉得他的副歌的旋律具有某种马扎尔特点，这特点一直延续到第二乐章。

Ⅱ、Allegro molto　这个强烈的舞蹈主题（由第一小提琴奏出）只包含两个轮换着的音．后来音域逐渐扩展，但还是不太宽，极少超越四度的范围；这是造成旋律的原始特性的原因之一。只有当这乐章接近高潮时，音域才又进一步作了一些短暂的扩展。单簧管奏出副歌的旋律，从而使这一乐章与下一乐章相连接。

Ⅲ、Allegro vivace　这乐章仍有强烈的马扎尔性质，色彩很鲜艳。在比较突出的几个片断中，有一段是以钢片琴和竖琴上的倾泻般的琶音和长笛高音区的颤音来开始的。然后正主题本身由长笛和大管在相距四个八度处奏出。

Ⅳ、Molto tranquillo　乐队轻轻的切分和弦与用木管同度

和八度奏出的无伴奏旋律乐句交替出现。副歌的一个简短的重现无间歇地引到下一乐章。

V、Comodo　这一段的节奏强烈有力的三连音重音和沉重的切分重复和弦都是受了罗马尼亚民间音乐的影响。

Ⅵ、末乐章　Allegro　开始几小节的连续重击的节奏引到一个由组曲的所有主题（除第四乐章中的以外）与副歌旋律相结合而形成的丰富的发展。

《舞蹈组曲》的配器要求二支短笛、二支长笛、二支双簧管、英国管、二支单簧管、低音单簧管、二支大管、低音大管、四支F调圆号、二支 ^{b}B 调小号、二支长号，大号，定音鼓、次中音鼓、小鼓、大鼓、三角铁、铃、钹、锣、钢片琴、二架钢琴、（一架供四手弹奏）和惯用的弦乐器。

弦乐嬉游曲

(Divertimento for Strings)

第二次世界大战来临时，巴托克对祖国未来的命运感到无比痛苦，而对那些急于投靠希特勒的匈牙利同胞以及越来越亲希特勒的匈牙利政府则感到同样的愤怒。

这对巴托克的创作才能起了摧残的作用。有时他的灵感似乎完全干枯了。后来，在1939年初夏，一个同行敬慕者的友好态度使巴托克夫妇的困境暂时缓和下来。保罗·扎赫尔，巴塞尔室内乐队的指挥，把他在瑞士弗里堡附近格鲁耶尔山区的萨南别墅让给巴托克一家使用。巴托克一家很愉快地接受了。这别墅为他们提供了一种使人心旷神怡的与世隔绝状态，在那里，巴托克的创作缺乏灵感的阶段突然中止了。在清静幸福的两个星期中，音乐自然地从他脑中倾泻而出，结果就是这首小型的杰作。

并非巴托克忘记了现实——他仍然很注意这场战争——但在这个比较远的地方，正如他在1939年8月18日给他儿子的一封信中所说的："可怜忠实的爱好和平的瑞士人民被迫燃起战争热。他们每天的报纸都载满了关于保卫祖国的文章。在比较重要的关口都没有防御性的设施和工事。譬如说，在朱利厄关口我就亲眼看到人们把一块块的岩石插在地上以抵御坦克，还有一些类似的精彩事情。在荷兰甚至在斯赫维宁根情况也是一样……我不赞成你去罗马尼亚；在这种不安定的时候一个人不应旅行到这样一个不安定的地方。同时，一想到如果发生什么事我能否从这里回家，我就会感到坐立不安。幸而如果必要的话我能排斥这些因焦虑而引起的想法——当我在工作时它们并不打扰我……整整两个星期我没有读到报纸；昨天有一张落到我的手中。这一段时间不看报毫无关系——好像我看到的是一份两个星期前的旧报纸。其间没有发生过任何事情，感谢上帝！"

是巴托克的事业职责感打开了他灵感的窗户吗？我们将永远不可能确切知道。不管怎么说，扎赫尔委托巴托克写一部新的作品总算是非常英明的，这就是成为他的嬉游曲的这一首。在1939年8月18日的同一封信中巴托克对儿子解释道："不知怎样，我感到自己像一个古时的音乐家被米西奈斯（文艺事业的资助者—译注）召去作客。你知道，在这儿我是扎赫尔家的客人，他从远方照料着每一件事。……至于游览旅行，纵然气候宜人，我当然还是不可能有任何活动，我必须工作。特别是受扎赫尔的委托写一首什么弦乐曲；单只这一点就使我的地位像古时的音乐家一样。幸而这首作品进行得很顺利；十五天内我已经写出一首长约25分钟的作品；昨天刚完成它…"。

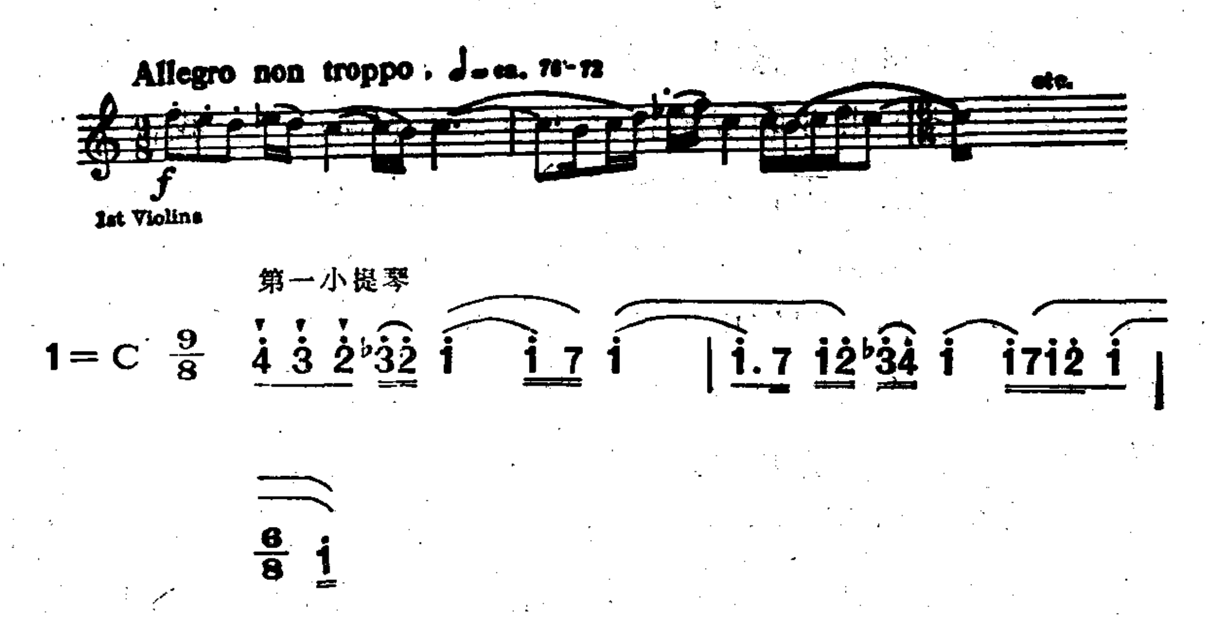
当然，保罗·扎赫尔有幸在1940年6月11日与他的巴塞尔室

内乐队第一个演出这首新的嬉游曲。很多巴托克权威都指出这首嬉游曲和巴托克一些弦乐四重奏之间的相似处。这种联系看来是合乎逻辑的，因为嬉游曲正好作于第六弦乐四重奏之前，而且是专为弦乐器写的，虽然用的是一个弦乐队。但是，我认为，这首嬉游曲除中间部分外，其织体比人们在那些大型四重奏的高度浓炼的音乐中所听到的更为轻松欢快，内容也更加富于情感，因此还不如说它只是与弦乐四重奏的一个方面有联系。

在回答保罗·扎赫尔的问题时，巴托克把这首嬉游曲的曲式特征简短叙述如下："第一乐章奏鸣曲式，第二乐章近似 ABA曲式，第三乐章像回旋曲。"

I、Allegro non troppo　在弦乐的杂乱伴奏之上，第一小提琴单独奏出了像民歌那样的主要主题。

例55



巴托克几乎立刻把他的弦乐合奏分出一个小组独奏乐器以与弦乐全奏相对照，有几分像后期巴罗克大协奏曲。在这奏鸣曲式的中间发展部份，巴托克用了些非常复杂的对位手法，但整个印象却是一个简单朴素的作品。开始主题的传统式的再现在某种程度上

颇象是发展部的继续。

Ⅱ、Molto adagio 这传统的歌唱性的第二乐章是很神秘、内省的。开始时整个弦乐队用弱音器。在低音弦乐的一个柔和、低语样的背景之上，第二小提琴奏出如下忧郁、叹息的动机，其中半音式进行是决定其特色的：

例56



第二小提琴，加弱音器

1＝C $\frac{4}{4}$ #3 ♮5 #4 - | x4 ♮6 #5 - | #7 #6 ♮6 ♮7 |

#6 #5 x4/♮5 - |

对比性的中段由第一小提琴组轻轻的独奏引入，一开始就是小提琴和中提琴齐奏（ff）的激昂而近乎痛苦的叫喊声。随之而起的激动与弦乐四重奏（也许特别是与第六四重奏）关系更加密切。中段的后面部分转为哀歌式的持续低音，采用了开始时短小的三音动机，为转回到这乐章开头的主题素材作准备。

Ⅲ、Allegro assai 几小节好似即兴式的前奏很快地奏出一个民歌式的旋律，由第一小提琴担任独奏，与其他独奏弦乐器的演奏相对照，使我们回想起第一乐章的整个印象。如在第一乐章中一样，情绪是活跃的，近乎放荡的。整个印象是一个简单朴素的作品，虽然巴托克运用了赋格式的进行和其他复杂的手法，

再自由地夹杂一些吉普赛式的装饰音与一个华彩段，这一切从乐谱上看起来好似一个不调和的多种因素的杂烩，但实际上它们形成了一个辉煌的终曲。

神奇的官员

(The Miraculous Mandarin)

有些评论家说，《神奇的官员》描述了人类愿望的不可征服的——甚至超越死亡之外——的力量，这种说法也许是对的。这与巴托克既深刻又真诚的理想完全吻合。他自己悲剧性的一生为他作了见证，在衰弱的健康、被误解、受忽视、贫困、流亡和疾病面前，在远离了对他是那么亲切的祖国而卧病在纽约的一个医院里面临着死亡时，他仍然是雄心不衰的。

但人们不能理解，是一种什么样的深刻动机使这样一个人为他的一部主要作品选择一个肯定会引起他同时代人的反感和恐惧的故事，用了这个故事，他几乎就别想它能按照原来的形式上演了。为什么这位极其天真、敏感、富有理想的人要将他的舞剧布局在一个男人们被引诱遭到强盗抢劫的妓院里？这不可能只是一种年青气盛的试验，因为《神奇的官员》是在1918和1919年间创作的，那时巴托克是37岁，已完成几部主要作品如歌剧《蓝胡子的城堡》、舞剧《木王子》和两首大型弦乐四重奏。

《神奇的官员》的故事对爱与死的主题似乎是一个可怕的歪曲。这类主题贯穿于十九世纪那么多浪漫派的文学和音乐中，在瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔特》中到达了它的高峰。理查·施特劳斯对莎乐美的爱与死的处理已经使观众战栗：她对着施洗者约翰的头颅狂喜地歌唱。《莎乐美》引起了许多正义的愤慨。但《神奇的官员》作为一部舞剧则简直在各处都遭到拒演。甚至

直到1925年在科隆的一次演出后它还是被禁演了。直到第二次世界大战后《神奇的官员》才广泛地在欧洲舞台上演出，1951年它才在纽约作为舞剧上演。

作曲者在1928年根据舞剧改编的一个组曲，作为交响乐的节目演出得比舞剧本身还多。它大致包括舞剧的前面三分之二，加上一个用于音乐会的结尾。

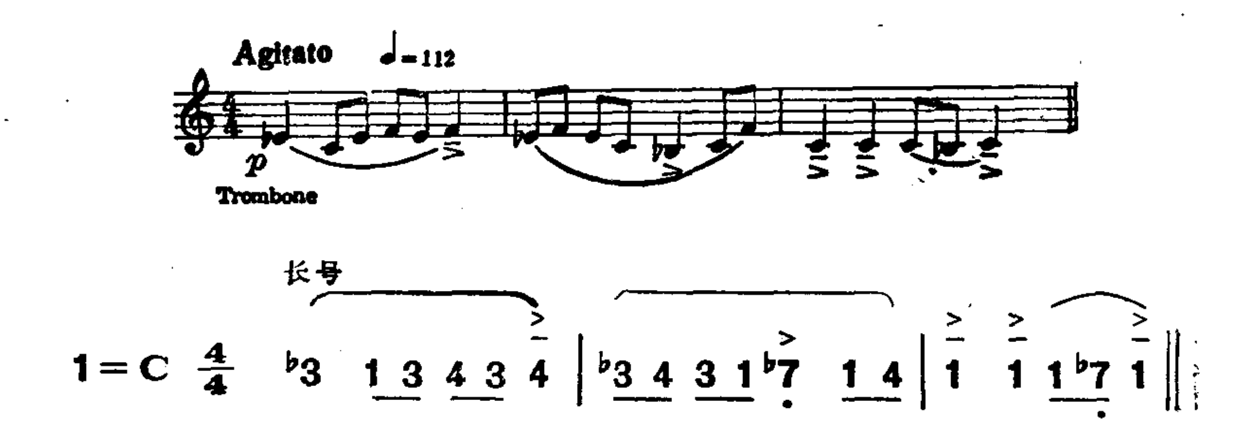
这组曲，象舞剧一样，以激动的乐队喧哗声开始，启幕前的音乐描述了少女房间外面热闹的城市交通。突然的安静和定音鼓的一阵猛击宣布了启幕。三个暴徒翻遍了他们自己的口袋，发现自己不名一文。他们强迫这少女到窗边去引诱牺牲者供他们抢劫。

起初她拒绝了，但最后她开始了一个勾引的舞蹈(单簧管独奏)。第一个响应的是一个可怜的、较年长的男子，他没有钱。他用夸张的，害相思病一般的手势对少女求爱（用弱音器的长号奏滑音)。三个暴徒抓住了他，把他扔出去，强迫少女重新回到窗边去。

第二个来的是一个怯弱的年轻人，惶惑地颤抖着。少女和他跳舞，但当发现他也没有钱时，暴徒立刻把他赶走了。

在少女背后，有一个不祥的形象、一个官员使她感到害怕；他的走近在乐队中用长号奏出的一个貌似东方色彩的主题来描写：

例57



突然，这官员出现在门口。（组曲省略了描写少女强忍恐惧心情，请他进来坐一会儿的那43个小节。）她为他而跳舞，最初很害羞，然后逐步放荡起来。在她的长舞中这官员一动不动，只有他的眼睛泄露了他冲动的感情。最后她扑倒在他膝前，他想拥抱她，但她是那样的恐惧，她又挣脱了。于是出现了一个追逐场面，在乐队低音乐器的强烈的持续低音背景之上，弦乐奏出快速音型来描写这一场面。官员抓住了少女，他们扭打起来了。组曲以一个简短的用于音乐会的结尾作为结束。

在舞剧里，这时三个暴徒救了少女，抢走官员的珠宝和钱。然后他们决定谋害他。但因为他的欲望强烈，仍然未死。暴徒企图把他闷死，用生锈的古老的剑刺穿他的身躯。没有什么作用。最后他们将他吊在枝形灯架上。亮光透出来，他的身体开始闪耀出蓝绿色的光芒，但他的充满欲望的眼睛，仍紧盯着这少女。最后，当他被放下来又重新开始追求少女时，她不再拒绝了。在他的愿望得到满足后，官员的伤口开始流血，他能安心死去了。

这首组曲的配器是短笛，三支长笛，三支双簧管、英国管、三支单簧管和低音单簧管、三支大管、二支低音大管、四支圆号、三支小号、三支长号、低音大号、定音鼓、低音鼓、大鼓、小钹钹、三角铁、锣、木琴、竖琴、钢琴、管风琴和常用的弦乐器。

弦乐、打击乐、钢片琴曲

(Music for Strings, Percussion, and Celesta)

在巴托克一生事业的许多悲剧——因而，对我们来说也必然是一些悲剧——中，有一个事实：是巴托克为大型交响乐队创作得太少了，尤其在他中年时期。这并不是因为缺少兴趣或愿望，而是随着巴托克音乐风格的成熟，他的艺术轮廓变得更鲜明了。

和声更粗厉，节奏更不规则化，旋律越来越反映原始的民歌风味。他不象早期那样风靡一时了。在没有保证一定能演出的情况下巴托克越来越不愿创作大型的作品。

幸而他被室内乐吸引住了，室内乐的演出费用较少。室内乐演奏者在他们的演奏曲目方面可以更大胆一些，结果是巴托克写了本世纪内六首最伟大的弦乐四重奏。他的最伟大的管弦乐作品中有两首是为室内乐队、特别是为巴塞尔室内乐队写的。该乐队是巴托克的敬慕者保罗·扎赫尔所创办、资助、和指挥的。

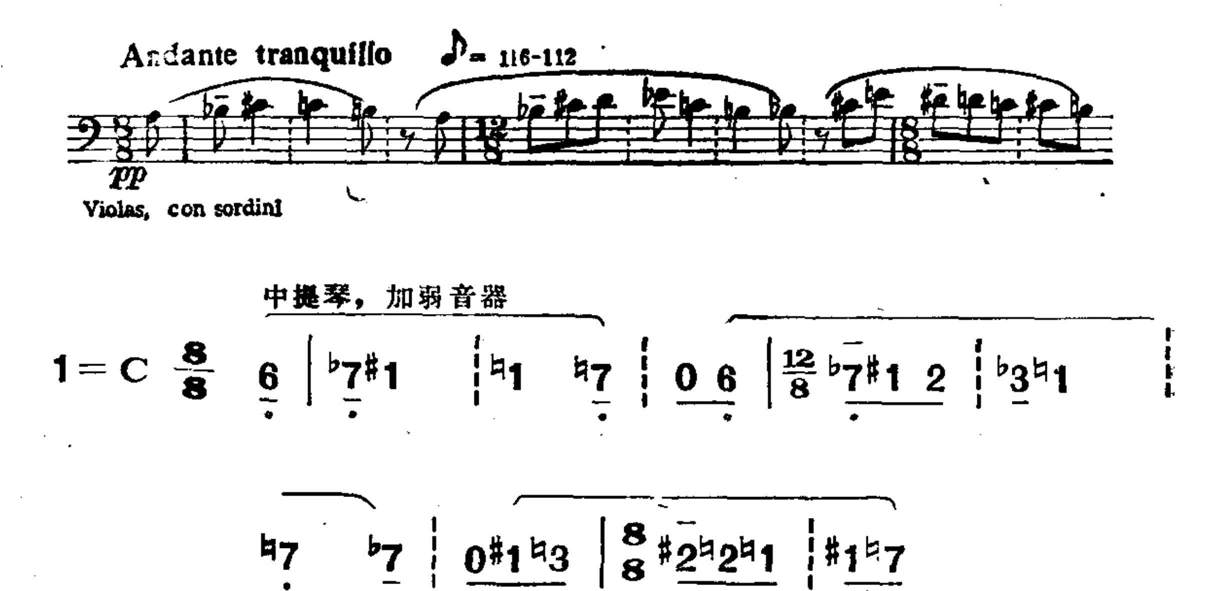
巴托克于1939年写的嬉游曲是题献给巴塞尔室内乐队的。他的《弦乐、打击乐和钢片琴曲》受托为巴塞尔室内乐队成立十周年所写，完成于1936年9月7日。1937年1月21日在扎赫尔指挥下由该乐队初次演于巴塞尔。九个月后这部新作品传到了美国，在约翰·巴比罗里爵士指挥下由纽约爱乐乐团演出。如今这首曲子极受欢迎。它共分四个乐章：慢、快、慢、快。

巴托克并不称他的乐曲为组曲或交响曲，虽然它与这两种曲式都有关联。它与早期的巴罗克变奏组曲的相似之处是所有四个乐章都是根据同一主题变化而来。它与交响曲式相似之处则在于采用了四个乐章，包括一个自由的奏鸣曲——快板形式的乐章和一个具有辉煌的舞蹈般特质的末乐章。

Ⅰ、Andante tranpuillo 第一乐章尽管速度是慢的，却具有强大的冲力，奔放而富于激情。业余音乐爱好者完全可能对它也是一个结构严密的赋格曲这一事实加以忽视。半音的紧张度所造成的旋转、扭曲、翻腾的效果形成了巴托克整个乐章的基本特性：

在中提琴单独奏出这一悲哀的曲调后，接着是第三、第四小提琴，第一、第二大提琴、第二小提琴、第一和第二低音提琴，最后是第一小提琴奏出——都加用弱音器的。当乐章趋向高潮时，

例58



每一种乐器都放声奏出旋律，当乐器的音高和力度上升时，紧张度也随着增加，钹和定音鼓最后轻轻地、微妙地在高潮上增添共鸣。高潮只是一个极强的♭E 音，从和声上来讲，这个音符是离本乐章的开始音符（♮A）最远的音。

高潮很快就平息了。个别的声部（又是用弱音器的），奏出了开始时忧郁的曲调，但现在是上下倒置或“倒影”形式。当旋律趋向较轻时，钢片琴奏出一个来自赋格主题本身的快速的反复音型或持续低音，在色彩上增加了细腻的笔触。末了，最初曲调的片断从一个乐器传到另一乐器，像伤感的轻声叹息，这乐章最后结束在一个A音上，也就是开始的音。

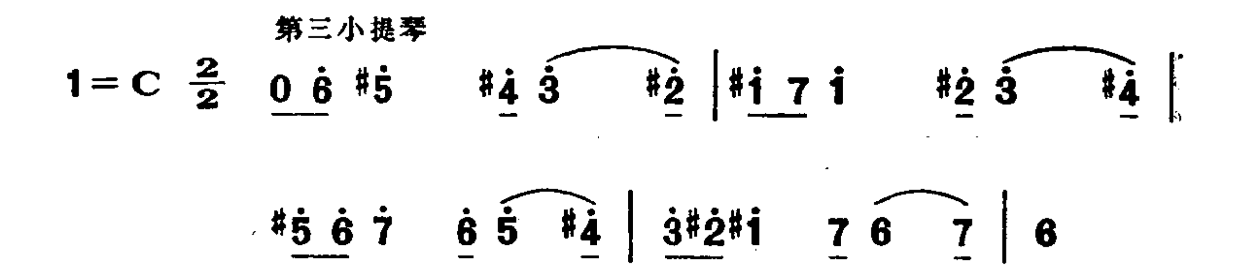
Ⅱ、Allegro　第二乐章一开始我们就意识到巴托克将弦乐分成两个相对的小组。最初的主题分成两部分：前半由第一弦乐组演奏，后半由相对的组演奏。两半都与第一乐章开始主题相关。这乐章听起来虽极其冲动，但属于一种传统的古典的曲式：奏鸣曲快板。

Ⅲ、Adagio 夜曲似的慢乐章以木琴的声音单调的独奏开始。小提琴加上一些奇特的显然不易控制的句子，但它们都取自开始的赋格式旋律，这乐章以一种金字塔形式加以发展：A－B－C－B－A。中段几乎是一个由弦乐颤音与竖琴、钢琴和钢片琴的纤丽滑奏形成的印象主义的闪光网。

Ⅳ、Allegro molto 末乐章以弦乐组奏出的剧烈的、吉他似的音乐开始，它很快地平息下去，成为一个奔放的切分节奏的小提琴旋律的伴奏，这个旋律在感觉上与第一乐章开始时的旋律有联系，但现在完全被一个保加利亚舞蹈节奏改变掉了：

例59





《弦乐、打击乐、钢片琴曲》是为两组分开的弦乐写的，第一组以第一、第二小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴组成；第二组包括第三和第四小提琴、第二中提琴、第二大提琴和第二低音提琴。竖琴和钢琴虽然在技巧上是弦乐器，常以打击乐器形式出现，打击乐组包括有响弦的小鼓和无响弦的小鼓、钹、锣、大鼓、定音鼓和木琴。

徐祖颐　译

路德维希·范·贝多芬

(Ludwig van Beethoven)

1770年12月6日生于波恩，1827年3月26日卒于维也纳

C大调第一钢琴协奏曲，Op. 15

当22岁的贝多芬来到维也纳，并且在这里定居终生的时候，他带来了一大捆自己的作品：室内乐、钢琴独奏曲、一部协奏曲，甚至还有一些清唱剧。但在那时，他还不能靠作曲赚钱。在另一方面，由于他的钢琴演奏激动人心，很快就到处有人请他去演奏。他在维也纳的初露头角就是以演奏他自己的作品而获得的。贝多芬的钢琴协奏曲几乎都是为他自己演奏而创作的。他甚至迟迟不出版他的早期钢琴协奏曲，为的是使这些作品仅供他本人使用，因为那时没有版权法给他法律上的保护。

这部协奏曲虽然是最早出版的，因而取名"第一"，但在创作的次序上它却是排列第二。这部作品在1798年完成，那时他是28岁；他好象也是那年在布拉格的一次音乐会上第一次演奏这部作品的人。

一位当时在场的捷克作曲家瓦茨拉夫·托玛歇克对贝多芬当时的演奏所留给人们的深刻印象作了生动的描绘："那是1798年，我正在学习法律，贝多芬这位演奏家中的巨人来到了布拉格。在神学院拥挤的大厅里，他演奏了C大调协奏曲（Op.15）、A大调

奏鸣曲(Op.2)中的Adagio和Rondo grazioso，并且用莫扎特的《蒂托的仁慈》中“啊，你曾是我的最初对象”一段的主题来即兴作曲。他的辉煌演奏风格，特别是他的大胆即兴作曲，使我万分激动。他的演出使我受到极大的震惊，以致我有多少天都不想去摸琴。”

贝多芬首先以演奏家身份出现是非常明智的，因为，即使他的赞赏者，也认为在他的早期作品中有不少任性、令人不解的东西。托玛歇克又听过两次贝多芬以后写道：“这一次我能定下心来听，虽然我和以往一样地欣赏他演奏的威力和光辉，但他总是经常从一个主题大胆地偏离到另一个主题中去，从而破坏了他乐思的连续性和循序渐进的开展，对于这一点我还是听得出的。这些缺点的出现，是由于他的想像力过于丰富；它们因而常常损害了他最伟大的作品。对他无成见的听者也常常因为这个缘故从狂喜中惊醒。在创作中追求独一无二的特点和与众不同似乎是他的主要创作目的。……”

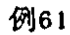
Ⅰ、Allegro con brio 对今天的人来说，要在这首规规矩矩的协奏曲中听出“大胆的偏离”或他对“独一无二的特点和与众不同”的追求倒是要化些力气的。在*pp*中开始的主题，你说它有多么精致就有多么精致。它好像是典型的洛可可风格：

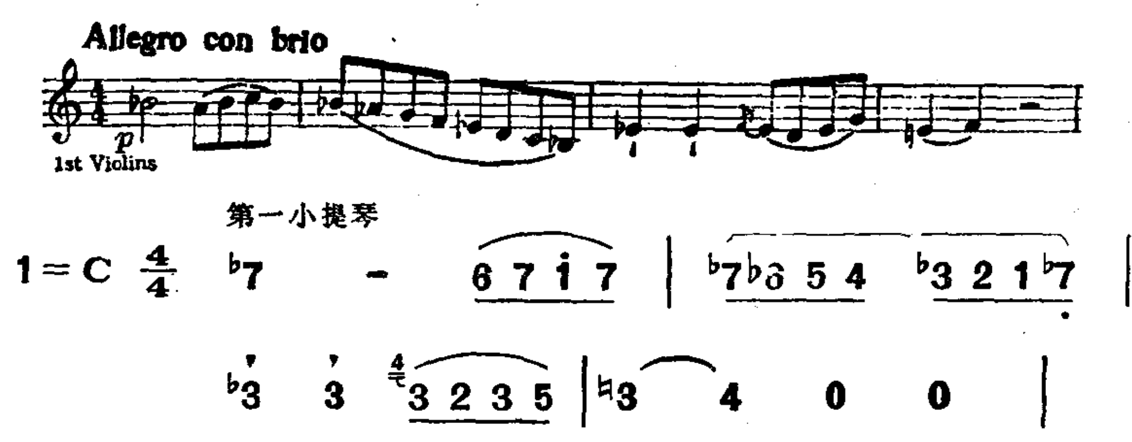
例60



但是几小节后，这个主题在号、鼓齐鸣的全奏中鸣响时有一种坚定的步伐，为它的18世纪的风度所不能掩饰。乐队以后介绍了这

乐章的其余主题材料，包括下面这支美妙的旋律：





它用开头小节中的节奏造成了一个小高潮，并在有力而显著的收束中退出，让钢琴进入。

独奏似乎用一个新的抒情主题进入，但它越来越开展成为由乐队奏出的一些主题的修饰和润色。乐章在古典主义的程式中继续进行，优美而有力。在丰满的结束小节以前，独奏者有一段独奏华彩乐段。

Ⅱ、Largo　歌唱性的第二乐章尽管有着洛可可式的装饰，但它却有着和伟大的慢板乐章相似的那种动人的深刻性。根据可靠的记载，贝多芬的慢板乐章常使他的听众缄默无语，怆然泪下。这一乐章用下面这支美丽的曲调开始：

例62

Largo

Piano *p*

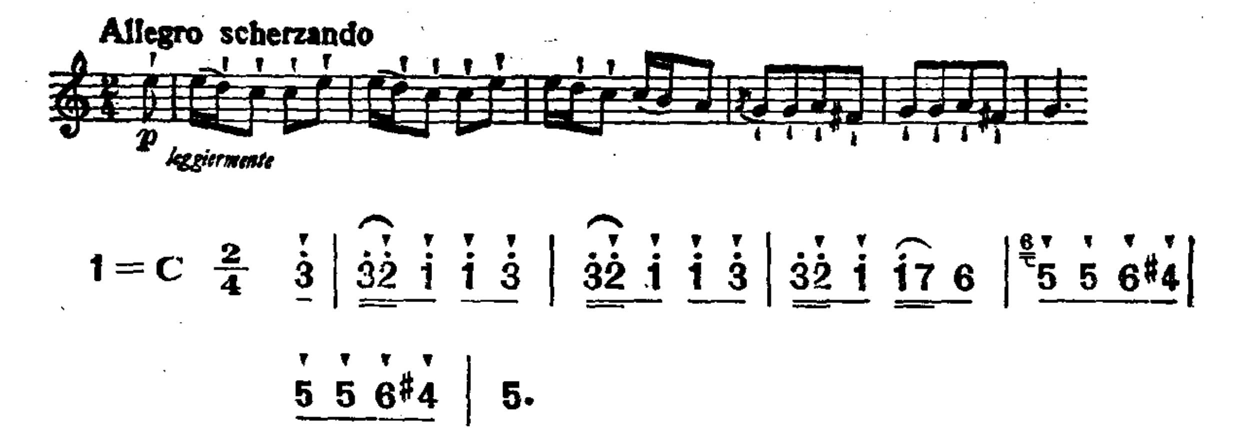
钢琴

1＝♭A 2/2　3 － 4 3 2 1 | 4. 2 7 0 5 |

1 3.2 2 4.3 | 3 5♯4 65♮43♯1 2

Ⅲ、回旋曲 Allegro scherzando 终曲是一首活泼的回旋曲，接近于使贝多芬日后称著于世的兴高采烈的幽默感。其中巧妙地设计出来的不规律性赋予再现的回旋曲主题以特殊的活力。主题先由钢琴奏出：

例63



中间的插部用奏鸣曲风格的笔触丰富了这首回旋曲。在乐队结束了这首愉快的作品之前，钢琴独奏中有两个简短而华丽的华彩乐段。

协奏曲的配器为：长笛、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号二、小号二、定音鼓和传统的弦乐。

降B大调第二钢琴协奏曲，Op.19

贝多芬的降B大调钢琴协奏曲取名“第二”，只是因为它出版的次序位居第二，但在创作的次序上它却是第一。这是一首贝多芬认为有出版水平的早期乐队作品。在1794年他开始创作这部作品时，只有23岁。他可能于次年在维也纳演奏过这部作品的第一稿（仅有极小部分的残稿保留下来），至于第一次演出的确切日期，连学者们都不清楚。但我们可以肯定的是，1978年在布拉格，贝多芬亲自独奏了他的修订稿（传到我们手里的就是这一

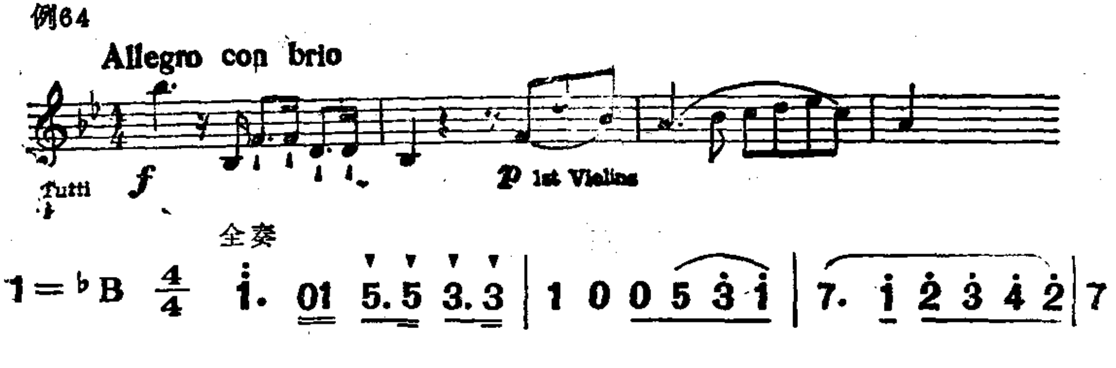
稿）。在那次演出中，捷克作曲家、钢琴家托玛歇克听到他的演奏，极为感动，使他几天都不想弹琴。

使人迷惑不解的是：托玛歇克和早期贝多芬的赞赏者所喜爱的作品中的特点同时又似乎使他们感到困扰。我们今天对他作品中表现出的有节制的情感爆发以及强烈的对比是多么地钦佩，但对托玛歇克以及他同时代的人来说，这些特点却被认为是为了标新立异而有意制造出来的“大胆的偏离”。在反复倾听之后，托玛歇克改变了他的看法，认为“独一无二的特点和与众不同”似乎是他创作上的主要要求。

事实是，贝多芬的确要与众不同，他真地成功了。如果我们的二十世纪的耳朵告诉我们，这首降 B 大调协奏曲在贝多芬来说是一首令人困惑不解的因循守旧的传统作品，那我们和托玛歇克犯了同样的错误：他认为这首协奏曲接近于杂乱无章。

为了使这首降 B 大调协奏曲专由他本人演奏，贝多芬把它延迟到1801年才出版。一直等到付刻时，贝多芬才把独奏部份全部写出来。贝多芬在给出版商的信中写道：“根据我的习惯，钢琴部分是不写在乐队总谱里的；现在我刚刚把它写出来。由于匆忙，你们所收到的我的手稿将不是十分清晰的。”

Ⅰ、Allegro con brio 在这首协奏曲里，贝多芬仍然遵循着早期的范本，特别是莫扎特——这位写作协奏曲的无与伦比的大师。这一乐章由乐队开始陈述主题：



乐队的呈示部在全终止上结束；仿佛是乐队谢幕退去，让位于独奏的钢琴。

和莫扎特的一些协奏曲一样，钢琴部份以它自己的副题变奏进入，一直等到乐队再一次插入时独奏者才弹奏由乐队开始的那个精力充沛的正主题。一个更富于抒情性的流动主题在小提琴上出现；独奏钢琴用一段传统性的辉煌音阶音型和技巧的炫示结束了开展部。钢琴和乐队之间的对话在主题的片断材料的此起彼伏的衬托下显得格外活跃。开始主题的再现遵循着当时常见的古典主义的式样，其中包括了乐章结束前常见的独奏乐器的华彩乐段。

Ⅱ、Adagio 慢板乐章是一支沉思的、宽广而流动的旋律：

例65



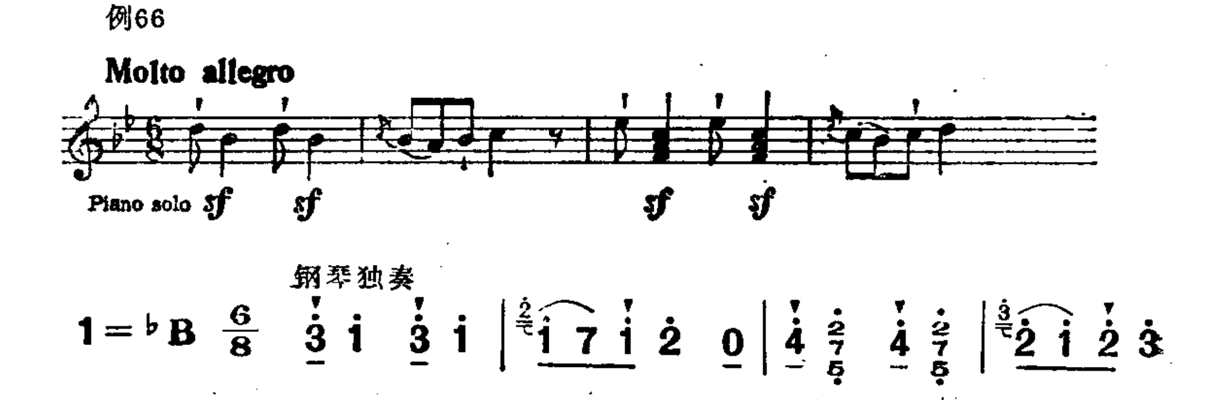
第一小提琴

1＝♭E $\frac{3}{4}$ 3 3 4..6 | 3 2 0 0 | 4 - 3 | 3 2

在乐章的进行中，它被加工修饰；一直到最后，它才以原始的形态在*pp*中再现。

Ⅲ、回旋曲：Molto allegro 结束本协奏曲的跳跃性的小回旋曲建立在一个叠句上，它具有贝多芬的独特的切分音：

例66



这一叠句先由钢琴独奏，再由全乐队重复，此后在乐章的进程中又再现三次。独具匠心的一些对比性的插部彼此联系着，使得整个乐章成为回旋曲和奏鸣曲相结合的一种结构。

第二钢琴协奏曲的配器为：长笛、双簧管二、大管二、圆号二、传统弦乐器。

c小调第三钢琴协奏曲，Op. 37

对贝多芬来说，这首协奏曲的调具有特殊的意义：c小调是贝多芬表现“狂飙运动”（Storm and Stress)的调。虽然被算作文学和音乐上的狂飙运动发生在贝多芬的幼年时期（十八世纪七十年代），然而，这种革命的态度和暴风雨般的情感在十九世纪中仍不断涌现——没有任何其它地方表现得比贝多芬的几部用c小调写的英雄性作品更为突出。最为有名的是他的第五交响曲，他最早的暴风雨般的英雄性弦乐四重奏，Op. 18，第4号，是用c小调写的。他的早期钢琴奏鸣曲，Op. 13，《悲怆》，表现了大家所熟悉的同样心情。但他最后写的c小调钢琴奏鸣曲，Op. 111，把这种相同的情感增强到使人难以想象的地步。

从创作时间和性格上来看，这首c小调钢琴协奏曲介乎贝多芬的初期风格——以莫扎特和海顿为基础——和中期具有完全独创风格之间。他手稿上有这样的字句：“协奏曲 1800 L.V. 贝多芬作”。但保存在英国博物馆中的初稿上的日期还要早三年，最后的润色最早应在1802年完成。可能还要迟些，因为1803年4月3日首次在维也纳演出时，钢琴部份还没有全部写出来。

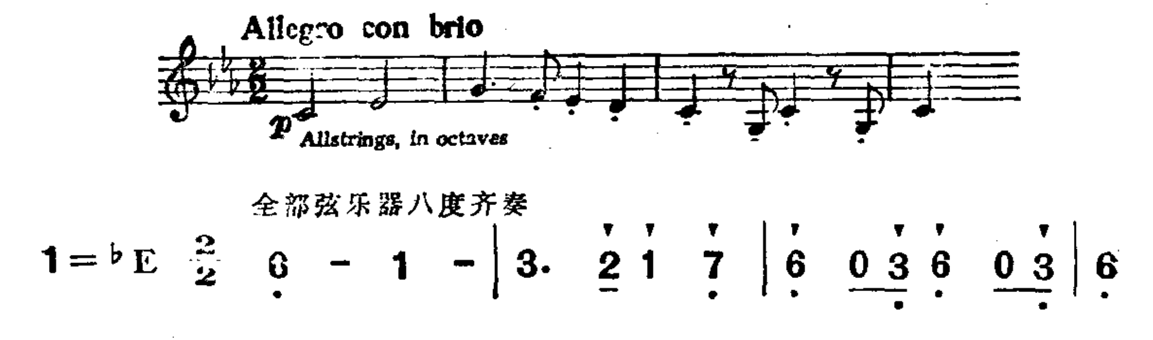
在维也纳剧院演出时的节目除了他这个新协奏曲外，还有两件首次上演的作品：他的第二交响曲和清唱剧《基督在橄榄山上》(Christus am Oelberg)。只有他的第一交响曲是大家所熟悉的。准备上演的还有其他的作品，但由于节目太长而临时取消。

最后的排练在演出当天的上午八点钟开始。“这个排练真累死人！”，菲迪南德·李斯回忆说：“到两点半，大家都非常疲劳，并且多少有些感到不满。卡尔·李赫诺斯基亲王从一开始就参加了这次排练，叫人拿来大篓的黄油面包，冷肉和酒。他热情地请大家自己动手来吃。在场者都用双手捧来大嚼一番，于是亲切友好的气氛又重新恢复了。”

那天晚上，贝多芬自己担任独奏。按照当时的习俗，独奏者是看谱演奏的。贝多芬就请了他的一位学生伊格那兹·冯·萨弗利德替他翻谱。30年以后，萨弗利德写道：“但是——真要命！说得容易做起来难 除了空白的乐谱以外，我什么也没有看见，最多在这里或那里偶然看到一些我完全不能理解的埃及象形文字作为他的提示。他几乎完全从记忆中弹出他的独奏部分，因为他常常来不及把它全部写出来。因此，当他弹完一个从纸上看不出的乐段时，他总是偷偷地对我点个头 我为了害怕在关键时刻忘了翻谱所表现出的那种焦虑使他感到十分有趣。后来，在我们吃喝时谈到这件事总使他哄然失笑。”

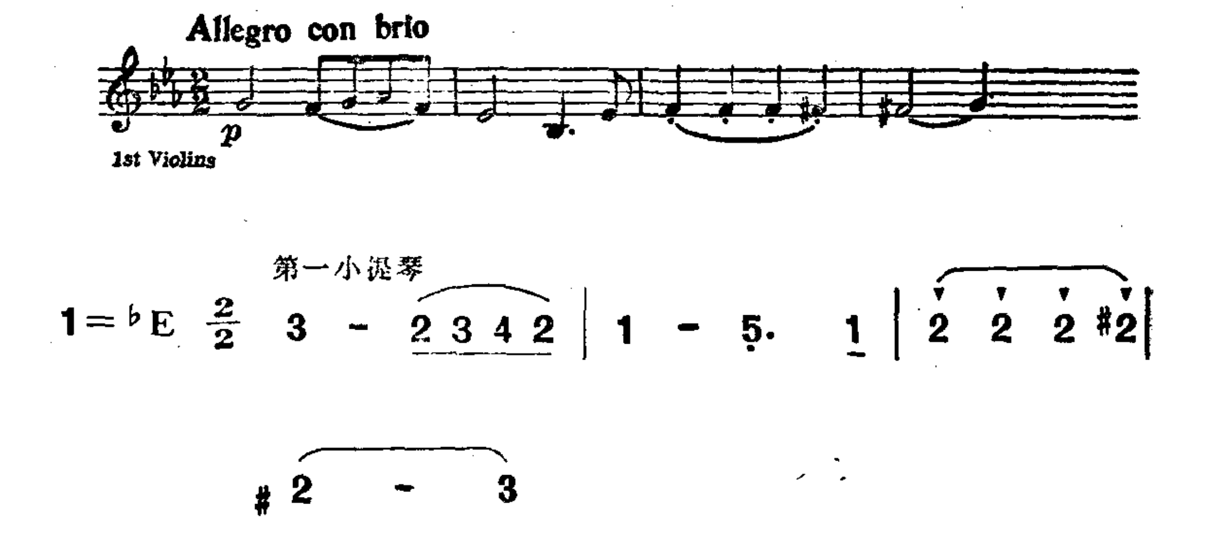
Ⅰ、Allegro con brio 贝多芬遵循传统的手法，在钢琴进入之前，用一长段乐队呈示介绍主题材料。主部主题是围绕着c小三和弦写成的一个雄伟的音型，它在具有凶兆的耳语中开始了这一乐章：

例67



这个音型在木管上重复，以后再在不断变换的和声中由全乐队奏出．一支徘徊于大、小调之间的优美而流动的第二主题提供了传统性的对比：

例68



钢琴进入时，单独地演奏了三个凶猛的c小调音阶后导至主部主题．这个主题的最后两个音以极其锋利的节奏先在开展部，又在结尾中起着巨大的作用。这里有开头的一些主题的再现，一段钢琴独奏的华彩乐段，和充满着令人意想不到的富有和声变化和想像的结尾。

Ⅱ、Largo 宽广而流动的旋律先由独奏介绍，再由加上弱音器的弦乐器奏出。然后在弦乐和木管演奏的这支旋律上，钢琴用琶音结织了花环。本乐章结束时，开头的旋律又回来了，并且在钢琴上有一段动人的华彩乐段。

Ⅲ、回旋曲：Allegro 活泼的末乐章是回旋曲和奏鸣曲的巧妙的结合，这是贝多芬常用的手法．骨架是一首正规的回旋曲，下面这支生气勃勃的旋律是它的叠句：



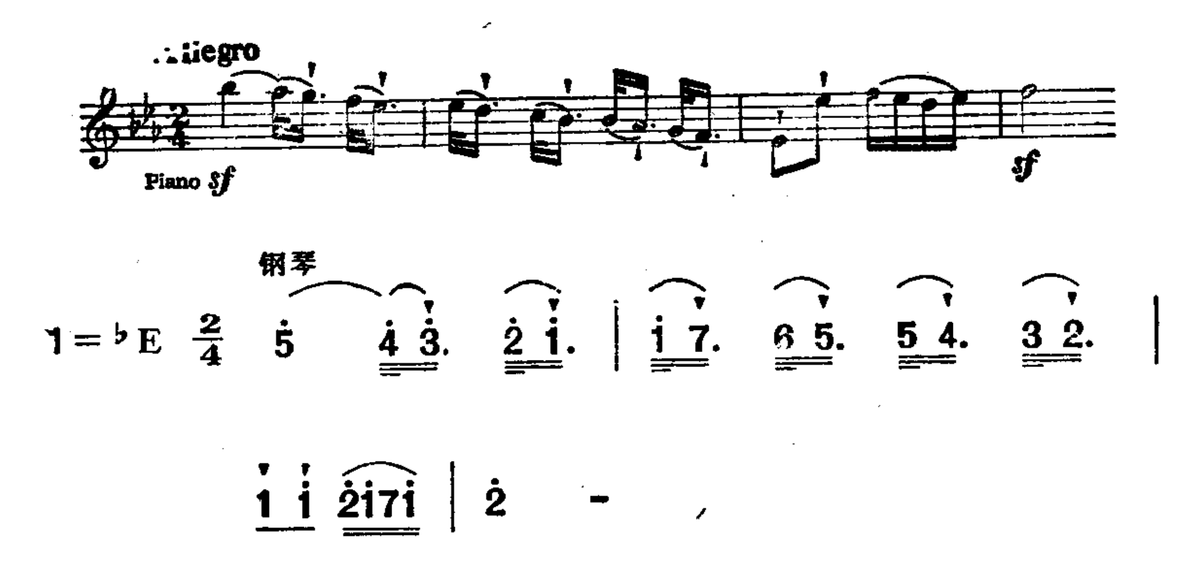


钢琴独奏

1 = ♭E 2/4 3 | 4 #5 5 5 | 6 76#56 | 7 7 1 1 | 7.

在这叠句的几次耐人寻味的再现之间，第一次出现的对比性的插部是一支小瀑布似的旋律（它也起到传统奏鸣曲式中抒情的第二主题的作用）：

例70



第二插部进入时看起来平淡无奇，但它提供了更优美流动的旋律上的对比。它被一个短小的赋格段打断：它是以回旋曲叠句构成的赋格开头，此后又被令人惊异的和声猛地拉开，使钢琴暂时跑到♮E 远关系调上去，这个调就是慢板乐章的调。回旋曲叠句的再现是迅速而富于戏剧性的：第三插部用的是第一插部的主题，不过现在用的是主调C。一个短小的华彩乐段进行到 6/8 拍子上的，令人极其兴奋的 presto 结尾，其中把已听过的一些主题作

了进一步带给人们欢乐的处理。

配器为：长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号二、小号二、定音鼓和传统弦乐器。

G大调第四钢琴协奏曲，Op.58

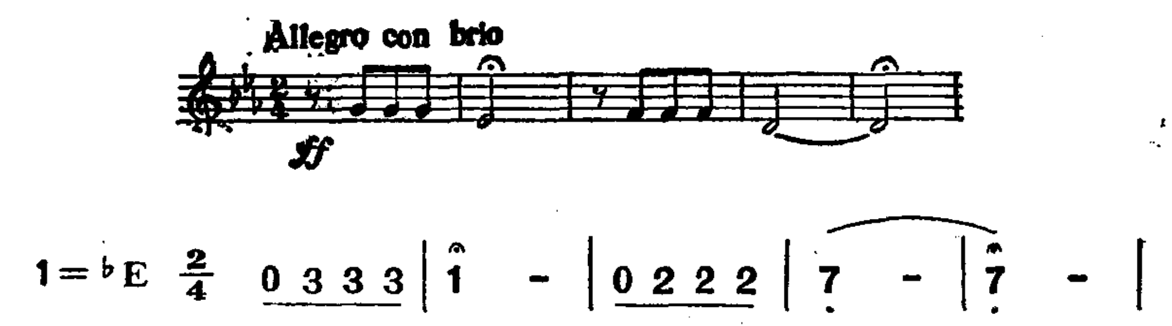
贝多芬写了五首钢琴协奏曲，其中的四首是为了他自己作为一个演奏家而写的。这些作品是他职业上的存货，尤其是在早期，他的钢琴家名气要比作曲家名气大的多。而且由于那时他的作品不受版权的保护，所以他一直要等到自己充分利用这些作品之后才把它们出版。因此，他在1805年和1806年创作的第四协奏曲的乐队部份等到1808年8月才出版，第四协奏曲的首次演出是1807年3月在罗柯维兹亲王的私人宫廷中举行的。这是两场预约的贝多芬作品专场音乐会中的不公开的一次。这部协奏曲是1808年12月22日在维也纳剧院举行的一次节目数量多得惊人的音乐会中首次公开演出的；那次节目包括了他的四部首次在世界上演出的作品：第五，第六交响曲，第四钢琴协奏曲，合唱幻想曲；还有c小调弥撒中的四个乐章和女高音咏叹调“啊！背信弃义”。

那天剧场非常之冷。听众们不安地坐在那里听了四个多小时的现代音乐，其中绝大多数未公开演出过。演出非常粗糙；有一处乐队不得不停下来再从头开始。但是，贝多芬自己担任独奏的协奏曲似乎获得了巨大的成功。当场听到贝多芬演出的赖夏特(J. F. Reichardt)写道：“他的演奏异常灵巧……，并且用了最快的速度。Adagio是一首开展得异常美丽的歌曲，一首出自大师手笔的乐章；他在钢琴这个乐器上唱出了深刻的伤感，使我异常激动。”

I　Allegro moderato　从贝多芬的一些笔记中我们看到，

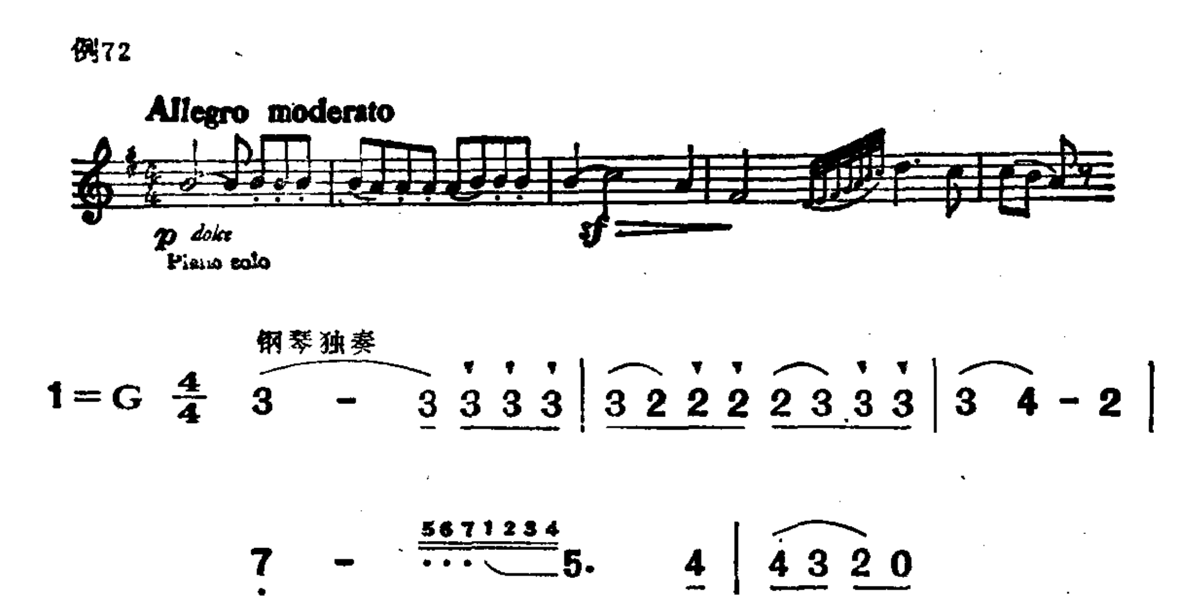
这部协奏曲开头的安详的动机和他的第五交响曲开头的激动人心的动机——据说贝多芬曾称之为“命运叩门”的那一威严的动机源于同一思想。

例71



但在这里，它的音响却是多么温存，逗人喜爱；你看它唱得多美：

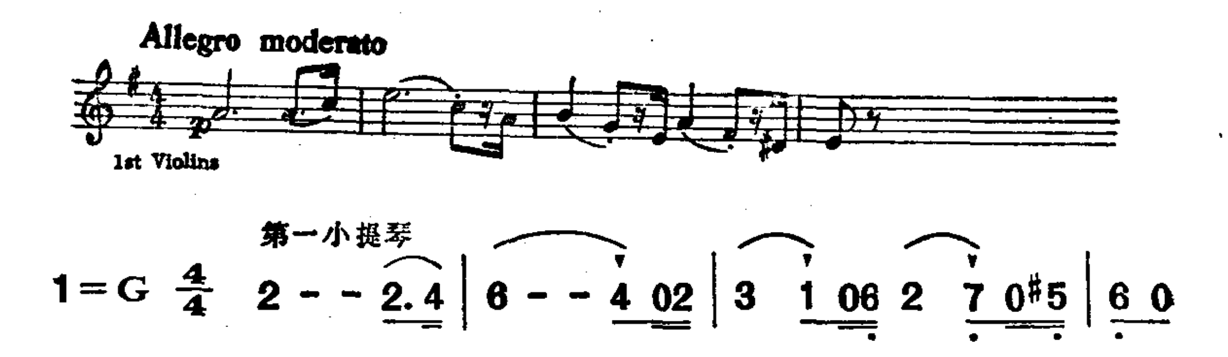
例72



我们先是在钢琴上听到它的轻声轻语的陈述，这里无伴奏。乐队在弦乐器上柔和地回答着，似乎是来自一个遥远的调——这种浪漫时期的色彩效果听起来仍然十分新鲜，就好象一百年以来没有人对它进行过模仿一样。

为了形成柔和的对比，一个更加柔和而活泼的乐句先由第一小提琴奏出，然后由独奏双簧管唱出：

例73



钢琴独奏返回时，弹了一个沉思般的华彩式经过句乐段，和乐队一起再现并发展了一些基本主题。在充满着旋律的开头几页中，美丽的乐句一个跟着一个；尽管这些旋律都开展得十分壮阔雄伟，有冲刺的琶音，辉煌的音阶，和突然的力度对比，但这乐章从头至尾是一曲非常抒情的音乐。

Ⅱ、Andante con moto　这乐章中的乐队和钢琴之间的显著而突出的对话曾被李斯特喻为欧斐厄斯(Orpheus)驯服野兽。贝多芬的乐队并不真正是一只野兽——至少在这一乐章中不是，但是他谈话时所用的命令式的八度，和钢琴回答时所用的温和而祈求的语气的确像是两种音乐性格气质完全不同的人在对话；奇怪的是，他们终于取得了妥协。乐队的严厉的音响缓和了，八度化成和声；最后，乐队在默许的叹息中和独奏结合在一起。

Ⅲ、回旋曲：Vivace 第二乐章的动人的伤感情绪被下面这个由弦乐轻轻奏出的轻松活泼主题打断。这个主题就是末乐章回旋曲的叠句。

例74



第一小提琴

1=G $\frac{2}{4}$ 6 0 66 | 6 0 66 | 6 0 1 4 | 6 0 0 ||

钢琴用优美的变奏回答了由弦乐奏出的一些乐句。在这个谨慎周密的开场以后，全乐队突然在喜气洋洋的气氛中重复了这个主题，因此，这首回旋曲充满着令人意想不到的情景。接在慢板乐章的深刻阴郁之后的强烈的狂欢，使人忆起关于他在朋友面前即兴演奏时所表现出的心情起伏的一些故事：有时，当他弹完了以后，他回过头来看到他的听众万分激动时，他会大笑起来，嘲弄地说："我们艺术家不要眼泪"，"我们要的是喝彩"。

末乐章里充满着意想不到的对比。忽儿妖冶迷人，忽儿呼号咆哮；忽儿发出闪耀的火花。在盛饰的华彩乐段和富有幽然感的思想余波之后，它进入了一段得意洋洋的 presto；此时，不断出现的回旋曲叠句仍然统治着宏伟的欢快乐队。

配器为：长笛、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号二、小号二、定音鼓和规范的弦乐组

降E大调第五钢琴协奏曲，Op. 73

贝多芬的头四部钢琴协奏曲，在最早演出时，都是由他本人担任独奏。他最早在维也纳的成功，是以一个演奏他自己作品的钢琴家的身份获得的。到了1809年，完成他的第五又称《皇帝》协奏曲时，他的耳聋已使他无法继续演奏。这可能就是为什么第五协奏曲是他最后一部协奏曲的原因。

这部作品完成于1809年，就是奥地利在瓦格兰姆失败的那一年，拿破仑围攻并占领维也纳的那一年。当市区的炮轰声响太甚时，贝多芬就跑到他弟弟卡尔的家中去躲在地窖里，用枕头把

头捂起来——这不是因为胆小，而是要保护他的耳朵，以及仅仅剩下来的一点听觉。拿破仑占领了奥地利的首都。贝多芬表现出极为对抗和愤怒的情绪。一位朋友总见他在一家咖啡馆里对着一个法国军官的背后挥舞着拳头说："如果我是位将军，并且懂得战略象懂得对位法一样多的话，我会给你们这些家伙点颜色看看。"

可能因为战争的缘故，这部协奏曲等了两年才首次上演。演出的日期大约是1811年11月28日，有一位叫做斯纳德的人担任独奏，由舒茨担任乐队指挥。听众反应非常热烈。德国一家报纸《音乐公报》(Allgemeine Musik Zeitung)在1812年1月欢天喜地地报导说："毫无疑问，这是一部最富于独创性、想像力和最有效果的，但也是现有协奏曲中最难演奏的一部。"

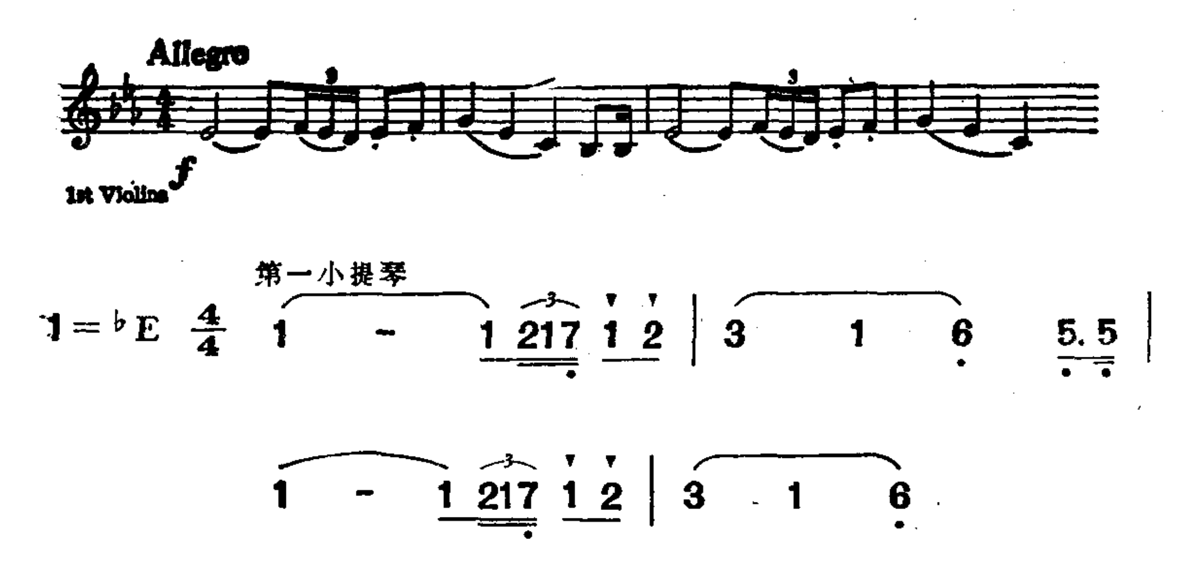
三个月以后，2月12日，在维也纳第一次上演的时候，贝多芬委托他的天才学生车尔尼担任独奏。但这次演出未获成功。期刊《女神》(Thalia)的编辑把这次失败归咎于"骄傲的和过份自信的"贝多芬不肯迁就听众的水平。"他只能被一些行家理解和赏识"。

然而，我们听到一种传说——并非不足凭信：在维也纳首次演出的听众里，有一位法国军官听了他的音乐深受感动，欢呼这部作品是"协奏曲中的皇帝"。现在所熟悉的这个名称"皇帝"来源于此，抑或是早期的出版商和钢琴家所加，我们将永远无法知晓。

Ⅰ、Allegro 第一乐章在全乐队演奏的一个果断的和弦上开始，钢琴紧接着不落陈套地演奏了一段气势磅礴的华彩乐段——在习惯上这种做法保留在乐章的结束处使用。下面还有两次这类的和弦；每次和弦之后都接着一次钢琴的狂欢的爆发。贝多

芬把这些爆发的细节都写了出来，不像通常的华彩乐段那样，由独奏者自行处理。在这具有冲力的开头的后面，乐队才在传统的风格中宣布了主部的主题：

例75



这个主部主题派生出许多富有变化的次要乐思：其中主要的一个是用轻声拨奏的弦乐器奏出微微摇摆的音型(在小调的主调上)，紧接着，在柔和的金色音响下，两只圆号在大调的主调上奏出了这个音型：

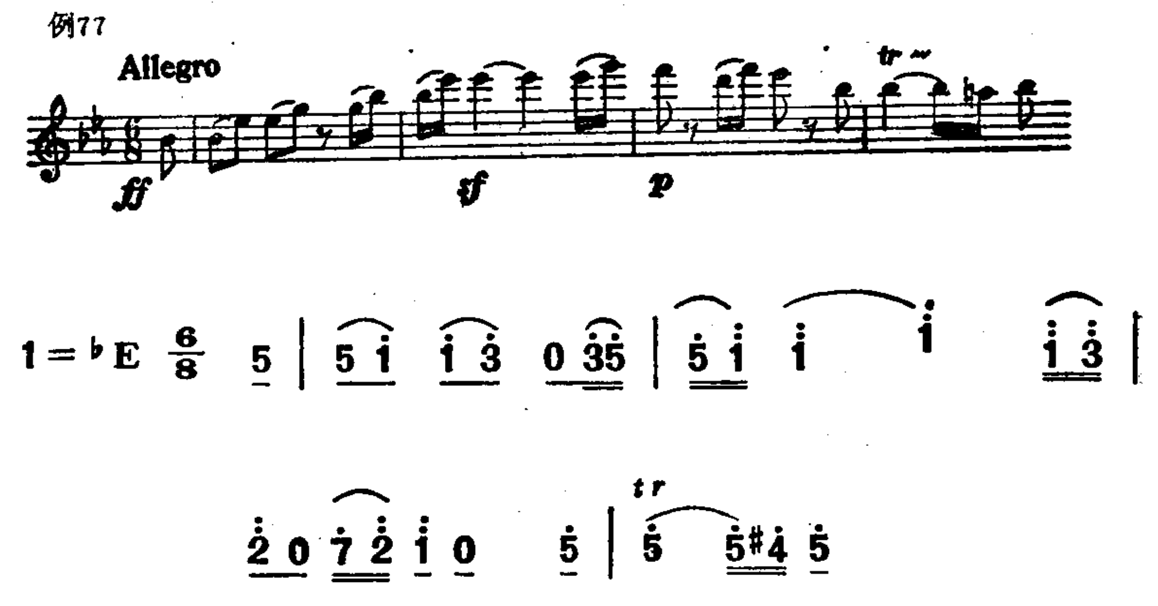
例76



乐队陈述了这两个主题，并略加发展；之后，钢琴回来用另一种样式介绍同样的素材。这些主题以近似原先的形式再现以前，钢琴和乐队之间有一段激烈的开展和对话。在人们根据传统习惯期待着华彩乐段的地方，贝多芬为钢琴家写道：“不要弹奏华彩乐段，直接弹下去。”其实下面的素材是贝多芬自己根据这乐章的两个主要主题写的（短小的）华彩乐段：它以后和乐队汇合在一起，在欢庆之中到达尾声。

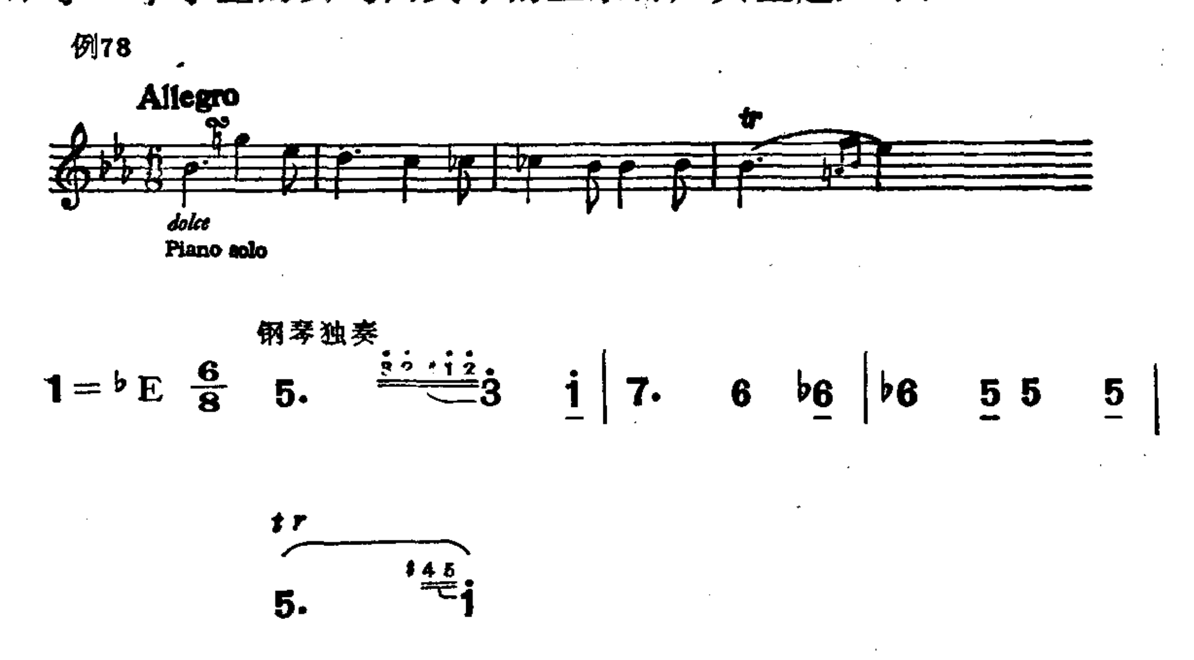
Ⅱ、Adagio un poco mosso 慢板乐章是一首夜曲般的歌唱性乐曲；其中的旋律先由加弱音器的小提琴唱出，再由钢琴加以变奏。当第三个亦即最后一个变奏的末一个和弦消逝时，大管轻声地保持着这一乐章的主音，♮B。接着，不用任何过渡，全乐队好像下沉半个音，到达了降B。在这个柔和的持续音上，我们听到回旋曲末乐章的主题预示。末乐章不间断地进入。

Ⅲ、回旋曲 Allegro 这个主要主题在激动而有力的切分节奏中向上跳跃，它就是这首篇幅巨大的回旋曲的主题。



末乐章的推动力和活跃情绪主要是依靠贝多芬对曲式结构的奇迹般的精通和创造性的运用来实现的。虽然它是这样引人入胜

但我们无法在这里对它作详尽的曲式分析。大体上说，这个乐章采用的是新颖而具有独创性的回旋曲和奏鸣曲式相结合的曲式；其中，以上所引举的叠句的多次再现起着骨架的作用；每个插部包括了一个完整的奏鸣曲式的主要部份。举例说，第一个插部呈示了一个小型的奏鸣曲式中的呈示部，其主题如下：



第二个插部是一个小型的开展部，它也是一个很小的回旋曲。虽然这里表现出“匣内有匣”的卓越曲式技巧，这个末乐章看起来似乎完全是自发的、无拘束的、有冲力的。

配器为：长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、定音鼓与惯用的弦乐组。

D大调小提琴协奏曲，Op. 61

贝多芬为1806年12月23日举行的一个特定的音乐会匆匆创作的作品第61号，被普遍地认为是所有小提琴协奏曲中最伟大的一部。几乎自从1806年12月23月在维也纳的世界性的首次上演以来，这部作品就笼罩着许多神奇的传说。贝多芬创作这部作品的时候，

他心目中是有一个具体的独奏家的。他就是二十六岁的克莱门特（Franz Clement），曾经是天才儿童、惊人的独奏家，在青年时期就已经是著名的维也纳剧院的第一小提琴手和乐队指挥。这场音乐会是为克莱门特本人的一次义演。

演奏家风格必然要影响到贝多芬为他所写的音乐，这是合乎逻辑的。他大约还求助于这位青年人在技巧上的意见。但所有的迹象都表明了贝多芬对克莱门特的意见的采纳是十分犹疑不决的，因为他留下了两种截然不同的独奏稿本：一种看起来是他原始的构思，未受他人意见所左右；另一种则更符合习惯写法，更小提琴化；在技巧上较易演奏。仅存的贝多芬亲笔资料对这两种稿本未作最后的取舍。两种稿本和贝多芬在世时所付印的版本（分别由维也纳和伦敦出版）也不一致。

我们知道，贝多芬一直到演出前把最后可以利用的一分钟都用在写这部协奏曲。因为他总是把他的作品改了又改，所以在他的手稿中，他留出足够的空白谱行，供给独奏部份的修改。有些地方，四行谱上都写满了他所作的修改。有一个贝多芬的朋友，他的学生卡尔·车尔尼传下来的故事说，这部总谱仅仅在举行音乐会的前两天才写完。这个故事可能是真实的。另一方面，我们常常听到的一种说法是：由于总谱完成得太晚，克莱门特必需在第一场演出中视谱演奏——而且手稿上涂改得什么都有。这种说法是不足凭信的，尤其是我们认为克莱门特一定和贝多芬在一起讨论过这部协奏曲的进展。

这位小提琴家一定影响了我们现在所看到的这部作品。他究竟有哪些特点？从一方面来看，克莱门特的声誉还未摆脱耸人听闻的杂技性表演。在演奏这部协奏曲的同一场音乐会里，他把小提琴倒过来在一根弦上演奏了他自己写的作品。但是当他高兴时，

他的表演风格可以具有独特的个性，纯洁而崇高。一位和他同时代的人说："他的演出是极其动人的，可能独有一功。他的演奏不像维奥提(Viotti)学派那样果断、粗犷有力，而是难以描绘地优美、精巧和雅致。"另外一个人说："优美和温柔是他的演奏的主要特点。"

这些品质都在贝多芬的音乐中反映出来。他为克莱门特写了大量的发挥技巧的乐段，也为他写了能突出他的最高超的才华的音乐。在手稿上他用法语加意大利语写了难以解释的双关语"Concerto par clemenza pour clement primo Violino/e direttore al theatro a Vienna/Dal L.v. Bthvn 1806"（克莱门差〔意思是宽厚〕为克莱门特所写的第一部小提琴协奏曲/维也纳剧院指挥/L.v.贝多芬，1806）。

但这次首演谈不上很成功——这也许不足为奇，如果我们回想一下，它的准备是多么地匆忙。

只过了两年，这部协奏曲就出版了。这个版本所用的小提琴独奏部分中的贝多芬原稿不复存在。但是，我们确有专业抄谱员所抄的手稿。这个稿本就是出版时使用的；其中有许多贝多芬修改过的手迹，这说明在付印前他曾仔细地检查过。此外英国音乐家爱兰·泰生证实贝多芬也改正过这个版本的校样。因此，他一定同意独奏部分这样付印。它仍然是目前一般使用的版本。实质上，这个版本是介乎他自己最初的版本和他的更小提琴化的版本之间的折衷，但在出版的这一版本中，有些小节是重新写的。

虽然我们永远都不可能百分之百地肯定贝多芬自己创作了最后出版的版本上的每一个音符，但要说他把这个版本的定稿委托他人代劳也是未必可能的。但是这个耐人寻味的问题依然存在，就如同贝多芬的歌剧《菲德利奥》也有几种不同的版本一样。他究

竟保留了多少原稿（因为他认为在艺术上，原稿更为优越），纯出于实际技巧的考虑(对具有更高超技巧的二十世纪小提琴家来说，这几乎是不必要的），又究竟保留了多少较简单的更小提琴化的版本？最使人不解的是：为什么要等到贝多芬逝去一百四十一年之后，这两种版本才与世人见面？也许，这两种版本将来有一天大家都能听得到。(由维斯巴顿的出版商布赖特科普夫与里特尔迟迟出版的贝多芬稿本主要是由两位热爱贝多芬的音乐家凯萨和赫斯着手准备的。他们为了他们的理想所付出的辛勤劳动使我们有机会对这一部最伟大的交响乐文献有进一步的理解。）

无论今后我们对它有什么新的理解，这部小提琴协奏曲为人熟悉的传统版本将不断地保持它的青春活力。

Ⅰ、Allegro ma non troppo 这段音乐的基本安详情绪，比起贝多芬当年有意模仿莫扎特时的作品，更接近于莫扎特的精神，这是很有趣的。第一乐章由定音鼓上的五次轻击介绍了奇妙而宁静的主部主题：



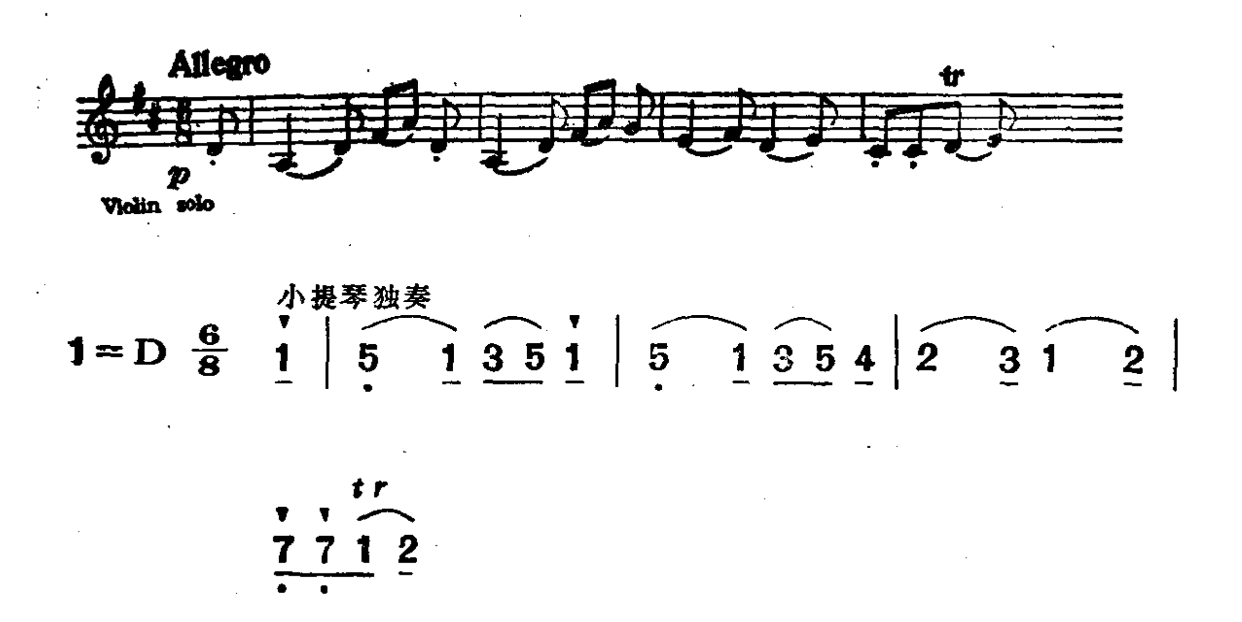
当开头的定音鼓上的五次轻击由小提琴在升D上接过来并加以反复时，效果是惊人的。然而它们的解决是极其正常而自然的，而且这五次敲击的节奏经常在展开部中出现。

Ⅱ、Larghetto 慢板乐章由加弱音器的小提琴奏出，以一

个听起来似乎是很简单的主题开始。接着，两只圆号和一只单簧管很温存地拾起这个主题：这时独奏小提琴在其中交织着简单的装饰音的花环。其后是一系列美好的变奏。在沉思的结尾和独奏小提琴的华彩乐段后，本乐章直接进入光辉、华丽的回旋曲末乐章。

Ⅲ、回旋曲：Allegro 这是一首轻松愉快的炫技性乐曲。回旋曲叠句是舞曲似的，它先在独奏的小提琴的低而深沉的G弦上，后在远远超出乐谱上端的闪耀急速走句、颤音和琶音中出现。

例80



这个乐章的充满着活力的自发性，由贝多芬所用的曲式结构予以加强：它是回旋曲和奏鸣曲-快板的结合。上面引用的回旋曲叠句起到奏鸣曲主部主题的作用，而副题群及展开部则起回旋曲插部的作用。在独奏小提琴的华彩乐段之后，全曲在独奏小提琴和乐队演奏的华丽结尾中结束。

配器为：长笛、双簧管二、单簧管二、大管二、小号二、圆号二、定音鼓和常用弦乐器。

D大调庄严弥撒，Op. 123

“出自心灵，但愿它能到达心灵。”(Von Herzen—Möge es wieder—zu Herzen gehen)是贝多芬在他的《庄严弥撒》手稿上的题词。

仅仅这些字句就足以说明，贝多芬的《庄严弥撒》远远不是传统性的祈祷，更不是抽象的礼拜仪式的献祭。和他在同时期创作的第九交响曲一样，《弥撒》是一首强烈地表现他个人的作品；然而，它是对整个人类——更确切地说——是对尘世中的每个成员而发言的。不少人认为，《庄严弥撒》的戏剧性风格、火山爆发般的热情，使得音乐过份激动人心，或者正是由于它过分地激动人心，因而它不适宜于教堂使用，但有些罗马的天主教当局持有较开明的观点，公开地同意它可在重要的宗教仪式中上演。

这个作品是为一个重要的宗教场合：那就是贝多芬的私人学生和保护人大公爵鲁道夫（利奥波尔德二世最小的儿子）被封为奥尔莫兹大主教的就职典礼而构思的。年轻的大公爵那时已向贝多芬学了十五年钢琴和作曲。在1819年4月他当选为红衣主教，两个月以后被任命为大主教。他的登位安排在1820年3月20日。贝多芬决定为他的这一仪式创作一部大弥撒曲。

1819年他写信给鲁道夫说：“能有我写的一部庄严的弥撒曲在殿下大典中演出，这一天将是我一生中最幸福的日子。上帝一定会激励我，使我能够对这一隆重的节日有所增光添彩而稍尽绵薄。”虽然贝多芬既不是一个忠实的常去做礼拜的教徒，更不是一位狭隘教义的信奉者，但广义说来，他似乎是一个非常虔诚的人。他对待这弥撒的创作是极其认真严肃的。1818年开始起草的乐谱上，我们看到他为自已写的一些备忘。

“为了创作真正的宗教音乐，应该博览僧侣们礼拜仪式所唱的所有的圣咏曲……，找到天主教圣经中所有的诗篇和赞美诗的最完美的翻译和韵律。”在这段笔记后，但仍是1818年，我们又看到，“首先是上帝！一位永恒的、无所不知的上帝支配着凡人的祸福。”

《庄严弥撒》原是作者一部应景作品（就其最崇高的含意）而创作的，但不久，它发展的规格超过了原先的打算，终于成为被贝多芬自己不止一次地说成是他的最伟大的作品。（他说这话的时候，已经写完了他九部交响曲中的八部、所有的钢琴协奏曲、所有的钢琴奏鸣曲和弦乐四重奏，除了最后五部“迟到的四重奏”。）

贝多芬为这部弥撒所付出的努力和这作品的本身同样地巨大。对他的亲近朋友，特别是申德勒来说，贝多芬的努力似乎得到了天启。1819年8月底，申德勒和他的一位朋友在无意中听到贝多芬的一次“苦战”。当时，贝多芬正在写Credo（信经）的赋格（也可能是“Gloria”〔光荣经〕的赋格，因为我们不能肯定申德勒听到的赋格是哪一段），申德勒到达贝多芬在莫德林的夏季寓所（就在维也纳的南面，现在是维也纳的郊区）时，是下午四点钟。

“我们一进门就发现两名女仆在早上都已经离去了。并且知道在午夜后曾有一场惊动左邻右舍的争吵，她们因为等得太久，都睡着了，她们为贝多芬准备的饭菜已经难以下咽。在一间锁着门的房间里，我们听到这位大师唱着‘信经’中的赋格片段——一面唱，一面叫，一面跺着脚。我们在门外，面对着这几乎令人恐怖的场面听了很久：正要离去时，门开了，贝多芬就站在我们的面前，容貌反常，面目可怕。看起来，他好像在和一大群对位作家

——他永不妥协的敌人——在作殊死战斗。他的头几句话混乱不清，好像因为我们偷听了他而感到惊异和不满。"

鲁道夫的登位日子到了，过了，弥撒并没有完成。一个原因是弥撒的每个段落都扩展成为庞大的结构，连贝多芬自己也无法预见；另一个原因是贝多芬受他个人琐事的干扰，尤其是认为要把他的侄儿竭力从这孩子的母亲的恶劣影响下"拯救"出来。

1822年初，贝多芬完成了弥撒曲的初稿。但从初稿到亲笔写完总谱的过程中，有不少修改，一直到1823年3月19日才把全部总谱手稿交给了大公爵。贝多芬保留了他写作时用的手稿，并且继续在上面作修改和增添，一直进行到1823年的年终。

就算贝多芬到了52岁已经变得很古怪（不夸张地说），难以相处，并且对他的最忠实的仰慕者和支持人都怀有病态的猜疑，但完整的《庄严弥撒》在贝多芬生前未在维也纳上演过这件事也足使人迷惑不解。远方的圣彼得堡交响乐团获得了第一次上演的荣誉。由于尼古拉·伽利钦（N.Galilzin），一位极其赞赏贝多芬的亲王的倡议（以及绝大部份的资助），《庄严弥撒》在1824年4月7日（俄罗斯旧历3月26日）首次在圣彼得堡演出。贝多芬的三首最后，最伟大的作品（他的弦乐四重奏Op.127、130和132）也要归功于这位亲王的倡议。这次音乐会是为音乐家们的遗孀和孤儿的福利举行的。伽利钦的热情的报导一定使贝多芬感到温暖。

"先生，我热切地向你报导你的伟大作品在前天晚上公演的情况。几个月来，我一直怀着迫切的心情，等候着听到它的演出；其音乐之美，我已在总谱上窥见一二。这部作品给听众的影响是无法形容的。不怕夸大地说，我自己从来没有听过像这样崇高、庄严的音乐；先生，连具有永恒之美的莫扎特名作都不能唤起你的弥撒曲中的'上帝怜悯'和'光荣经'所给我们的那种感受。

'圣恩颂'中卓越超群的和声和动人的旋律令人欣喜若狂。说真的，整部作品是表现美的珍品；可以说，你的天才照见了以后的几个世纪。目前，没有任何听众具备足够的知识和悟性来欣赏这部音乐作品之美，但你的后人将比你的同时代人更加尊敬你，怀念你。拉兹维尔亲王——你知道他是个了不起的业余音乐家——几天前从柏林来，出席了你的弥撒曲音乐会，他没有听过你这部作品；和我以及所有到会的人一样，他也深受感动。——我希望你的康健已经恢复，希望你用你伟大的天才为我们创造更多的作品——常以函信相扰，甚以为歉，但这种敬意是出自一个最仰慕你的人。

N. 伽利钦"

1824年5月7日，在圣彼得堡演出一个月以后，维也纳听到了弥撒曲的三个乐章("上帝怜悯"、"信经"和"上帝的羔羊")。贝多芬曾打算在维也纳的首次演出中上演全部《庄严弥撒》，并且还包括首次上演的全部第九交响曲，以及他的新序曲《大厦落成典礼》。但是，连这位不讲实际的作曲家不久也发现节目太长，因此，他决定删去弥撒曲中的"光荣经"，几经排练后，他决定把"圣哉"也删去。接着，在皇家审查官那里又遇到了麻烦，因为宗教当局反对这场演出在剧院举行——即使弥撒曲中的选曲也遭禁止。最后，由于利赫诺斯基伯爵的协助，德文译本的选段用了《有独唱和合唱的三首大型圣歌》的曲名才得以演出。5月7日在克滕大剧院上演时，座无虚席，掌声雷动。

在贝多芬的时代和我们的时代里，人们都很少有机会听到《庄严弥撒》的演出，这主要是因为合唱和独唱声部太难。

I、"上帝怜悯" 从一开始，雄伟、厚实的祈祷上帝的合唱就和抒发个人情感的个别独唱声部：男高音、女高音、女低音

形成对比。全曲从头至尾都把表现主观情感的音乐交给独唱声部，而合唱则仿佛向全人类发言。

天主怜悯（Assai sostenuto）

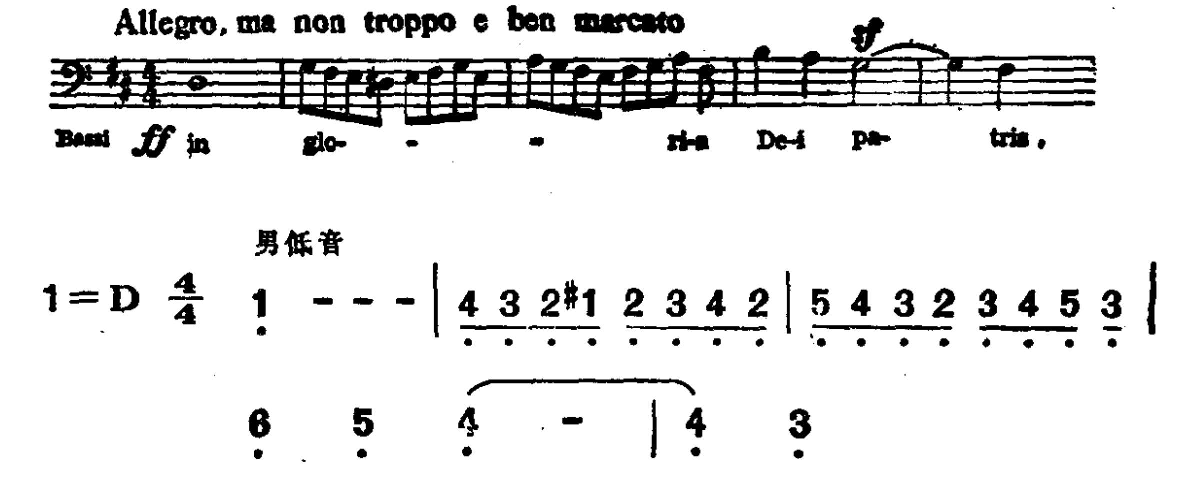
基督怜悯（Andante assai ben marcato）

天主怜悯（Assai sostenuto）

Ⅱ、“光荣经”开头的乐句“光荣归于至高无上的上帝”（这是天使们在基督诞生的那天晚上出现在牧羊人面前时所唱的歌词）是用喜气洋洋的、节节上升的线条来谱曲的。在歌词“人间有和平”处，贝多芬体现了全弥撒曲中最主要的一个思想，这时音乐突然变得轻声细语。在“上帝，万能的父”处，贝多芬让迄今克制住的长号释放出雷鸣般的巨响。几小节以后，在提到“独生子”时，音乐突然间变为温柔。祈祷词“上帝，怜悯我们”（Miserere nobis）在反复，它的呼吁变得越来越痛苦。为了加强文字的语气，贝多芬毫不犹豫地在经文上加用表达情感的惊叹语，于是，这一行经文就成了“啊，上帝怜悯我们”（O，miserere nobis）。

光荣经的高潮就是为结束语“上帝光荣，阿门”（Gloria Dei Patris. Amen）而写的宏伟的赋格。贝多芬以下列主题创作出这个高耸云霄的伟大结构：

例81



赋格结束时，我们以为在赋格作最后的强有力而肯定的“阿门”之上再没有什么东西可加了，但乐队和合唱突然进入presto结尾。开始时的歌词与高高飞翔的主题都在此处返回；当合唱重复歌词“至高无上”时，声乐不断向上攀登，一直爬到高音♮B为止。三次精力充沛的“光荣、光荣、光荣”结束了这一乐章。

(Allegro vivace)

天主受享荣福于天，

良人受享太和于世，

我等称颂尔、赞美尔。

钦崇尔、显扬尔。

(Meno allegro)

为尔大荣

谢尔

(Allegro vivace)

天上之召

全能天主圣父

唯一圣子耶稣基督

天主！天主羔羊，圣父之子！

(Larghetto)

除免世罪者，矜怜我等。

除免世罪者，受我等祷。

坐圣父之右，矜怜我等。

(Allegro maestoso)

盖尔为唯一圣，

圣-主，耶稣基督，

尔为唯一至上

偕圣神，于天主

圣父之荣福，阿门。

(Allegro ma non troppo e ben marcato)

于天主圣父之荣福。

(Presto)

天主受荣福于天。

(译文抄自天主教《圣经汇集》《荣福经》)

Ⅲ、信经　这首宏伟的信经一开始，乐队就奏出一个强烈而典型的贝多芬风格的主题。它简短有力——这个主题随即由合唱拾起，先由男低音声部演唱。

例82



我们在通篇信经中所遇到的这些生动非凡的用音乐体现的画面和文字源于贝多芬对每一仪式经文细节的深入研究。著名的例子是：在“由天堂降落”(descendit de coelis)处，声乐的下沉；在“升入天堂” (Et ascendit in coelum)处，音阶的飞驰；“化为肉身”(Et incarnatus est)处的神秘的开头；在“Et”字上所用的犹疑不决、敬畏的反复；以及在本乐章后半部中，开头的“Credo, credo”(不合乎基督教义的)的再现。

迄今为止，这部弥撒的高潮随着信经的结束而来，落在无比重要的歌词上：“我信常生”。在这里，传统要求一段赋格，贝多芬的乐观精神用一首具有无法遏制的激情的赋格与之应和，它的威力部份来自开始处的坚持重复着的音符：

例83





1=♭B $\frac{3}{2}$ $\dot{5}$ – | $\dot{5}$ – $\dot{5}$ – $\dot{5}$ – | $\dot{3}$ – $\dot{1}$ – ♭7 – |

6 – $\dot{4}$ – $\dot{2}$ $\dot{1}$ | 7 – 5 – $\dot{3}$ $\dot{4}$ |

(Allegro ma non troppo)

我信，全能者天主圣父，

化成天地，万物，

我信，其惟一圣子，

耶稣基利斯督，我等主。

(Adagio)

我信，其因圣神，

降孕生于童贞玛利亚。

(Andante)

降生人间。

(Adagio espressivo)

我信，其受难，于

般崔比辣多居官时

被钉十字架，死而乃瘗。

(Allegro; Allegro molto)

我信，第三日自死者中复活，

我信，其升天，

坐于全能者天主圣父之右。

我信，其日后

从彼而来，

审判生死者

天国常在。

(Allegro ma non troppo)

我信，圣神

我信，有圣而公教会，

诸圣相通功。

我信，罪之赦。

我信，肉身之复活。

我信，常生。阿门

(Allegretto ma non troppo; Allegro con moto; grave)

我信，常生。

阿门。

Ⅳ. 圣 哉。贝多芬在开头的“圣哉，圣哉，圣哉，万军之主”(Holy, Holy, Holy, Lord God of hosts)处，不用常见的炫耀的写法，而是用单独的独唱声部，轻声细语地发言，好像被奇迹所征服。热情、欢乐的情绪在“天上和地下都充满着你的光辉”(Pleni sunt coeli) 和赋格曲“和散哪”(Hosanna) 处爆发出来。整个弥撒曲中最动人的片断是伴奏上帝的神奇的变形的乐队间奏。从这里开始，一段天使般的小提琴独奏把音乐带入宁静的“圣恩颂”(Benedictus) 中去。

(Adagio)

圣哉，圣哉，圣哉，

诸圣之主

(Allegro pesante)

主的光辉普照天地

(Presto)

赞美天主

(Sostenuto ma non troppo)

以天主之名降临，赞美天主。

V.上帝的羔羊。贝多芬本人把这段音乐称为“为内在的和外在的和平而祈祷”。对外在的和平的最戏剧性的恳求出现在结束语“让我们得到和平”（dona nobis pacem）；这时，英勇的喇叭声自远而近，直至每个独奏者依次爆发出对上帝的羔羊的惊恐的恳求。在贝多芬的心目中和情感中，祈祷已经得到应验，弥撒曲在信心与宁静中结束。

(Adagio;Allegretto vivace;Allegro assai;Presto)

除免世罪天主羔羊者，

矜怜我等。

除免世罪天主羔羊者，

矜怜我等。

除免世罪天主羔羊者，

赐我安宁。

总谱要求：女高音、女低音、男高音和男低音独唱、四部合唱，管风琴、长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、低音大管、圆号四、小号二、长号三、定音鼓和传统弦乐器。

大厦落成典礼序曲

(The Consecration of the House)

我们很难想象还有什么曲子比贝多芬写的这部富有节日气氛的《大厦落成典礼》序曲更适合于用在一个新音乐厅里来开始一系列的交响乐作品的演出。它的德文标题是《Die Weihe des Hauses》，它是为维也纳约瑟夫区的一家改建的剧院在1822年10月3日的开幕典礼而写的。

这座可爱的小剧院自从莫扎特时代以来就以在郊区演出奥地利民间喜剧而称著。在贝多芬时代，整个约瑟夫郊区仍然被古老的坚实城墙把它和维也纳市区分开。在我们的时代里，它因马克斯·赖因哈特在那里上演了优秀作品而重放光彩。这座位于约瑟夫区的剧院今天屹立在维也纳的中心，仍然每天都有演出。

1822年夏末，当贝多芬被邀请来协助庆贺它的重新开幕时要为它写一出新的有份量的大型戏剧已经来不及了。因此，改用了一首十一年前由贝多芬配音，由考茨布编剧，在布达佩斯剧院开张时上演的《雅典的废墟》(The Ruins of Athens)。它改名为《大厦落成典礼》，其歌词由约瑟夫区诗人卡尔·迈斯尔改写；贝多芬加上了一首合唱曲和序曲。写完总谱以前，贝多芬曾私下对他的青年朋友，后来是他的传记作者，安东·辛德勒说，他曾想到过两个主题：一个是自由体裁的，另一个则是严格仿效亨德尔体裁的。由于他极仰慕亨德尔，他选用了后者。他还选用了自吕里到巴赫和亨德尔这些巴罗克作曲家们所喜爱的曲式，即所谓的法国序曲，它包括一段仪式性的引子，其后是一段活泼的乐队赋格曲。

贝多芬有意识地模仿了亨德尔的巴罗克风格，在引子中使用了仪式性的“附点”节奏；在赋格曲中他使用了“亨德尔式”的主题。

例84



第一小提琴、长笛、双簧管

1＝C 4/4 5 - | 3 45 6 6 2 34 5 5 | 1 23 4 4 7 12 3 3 |

但贝多芬的个人风格清楚地表现在以下各个方面：引子中厚实的和声块，引向赋格曲主题所用的手法，乐曲的开展以及锋利的高潮和结束。乐队编制是古典的：长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、定音鼓和常规的弦乐组。

科里奥兰序曲，Op.62
(Coriolanus Overture)

罗马大将柯里奥兰的性格傲慢、热情，意志坚定，贝多芬的性格也是如此，这种吻合一定深深地影响了贝多芬。甚至连科里奥兰由于受到不公正的、忘恩负义的待遇而为自己作的正义辩护也更具有贝多芬性格的特点；这点连贝多芬自己都可能没有想到。贝多芬同时代的作曲家兼评论家，具有浪漫主义思想的弗里德里希·赖夏特认为贝多芬的这部序曲是一幅自画像，而不是科里奥兰的画像。

促成这部作品的直接动机似乎是来自维也纳戏剧作家、诗人柯林所写的同名悲剧。贝多芬对他极为器重，甚至计划写一部歌剧《麦克白斯》（Macbeth），歌剧剧本由柯林根据莎士比亚的悲剧改编。歌剧剧本写至第二幕中间即告中断，从未继续写下去。但贝多芬对柯林的另一出莎士比亚戏剧《科里奥兰》的改编感到兴趣(莎士比亚的这出戏剧取材于普鲁塔克的作品)，因此，决定为它写一首序曲。

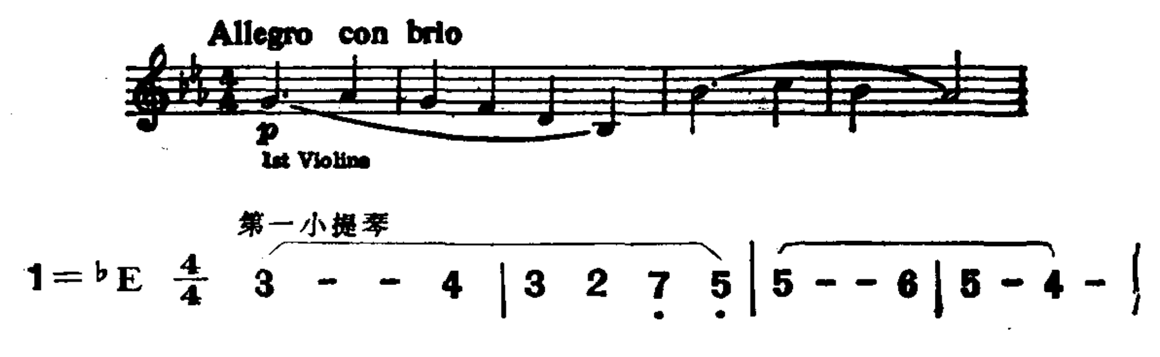
柯林的《科里奥兰》第一次上演是在维也纳的霍夫堡剧院，于1802年11月24日。上演两年来，盛况不衰；这主要是由于担任主角的莫扎特内弟的成功表演。到1807年，贝多芬写完这首序曲时，柯林的悲剧几乎不再上演。从1805——1809年实际只上演了

一次。序曲大约是在1807年3月在洛布科维茨亲王宫廷中的一次私人音乐会上第一次演出的。很可能，在当年的4月24日上演柯林的《科里奥兰》时用了这首新序曲；这出悲剧的再度上演很可能是特地为了使用贝多芬的音乐而安排的。

序曲似乎集中在心理冲突上。莎士比亚和柯林的悲剧，以及由普鲁塔克所叙述的科里奥兰的事业的成败，都以这种冲突为高潮。在普鲁塔克看来，科里奥兰是一个鲁莽无畏的英雄，他领导了罗马人战胜了邻邦沃尔辛人。后来，由于他对罗马平民的嘲弄与凌辱，引起人民的义愤，元老院就把他终身流放。科里奥兰受屈大怒，他投奔沃尔辛人，并带领人马攻打自己的罗马城。他兵临城下，并对任何来说情的密使加以嘲笑，直至他的母亲、妻子和小儿子都被请来求饶。最后，他动摇了。他放弃了复仇，也同时放弃了他的生命。在莎士比亚的版本中，科里奥兰是由于放弃指挥而被沃尔辛人谋害；在柯林的版本中，他是自杀的。在两种版本中，科里奥兰都为了比他本人更崇高的东西而放弃了正义的复仇。

序曲在庄严的姿态——也许是胜利的姿态中开始。或者，我们也可以把开端的乐句看作是这位傲慢的胜利者本人。但是，他的激动不安，他愤怒的对抗被一支柔和而流动主题打断，形成了传统奏鸣曲——快板曲式中的对比，这个主题常被认为是表达科里奥兰的妻子的耐心乞求。

例85



在音乐的进展中，我们可以认为，听到的是英雄心中的犹疑不决，内心的矛盾，以及荣誉的崩溃，和不以苦乐为意的自我毁灭所获得的胜利。这时，乐队最后的低声轻语进入一片寂静之中。

序曲的乐队编制是：长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、小号二、圆号二、定音鼓和弦乐组。

普罗米修斯的造物序曲，Op.43
(The Creatures of Prometheus)

我们可能永远都不会知道，究竟在何时，贝多芬的丰富想像力把拿破仑·波拿巴和希腊的半神半人普罗米修斯联系在一起。很可能，这种联系不是贝多芬的首创。普罗米修斯这位巨人，不顾奥林匹斯山上诸神的禁令，偷盗天上的火，把温暖、光明和启示带到人间。这样一位英雄当然不仅吸引了具有理想主义和叛逆性格的贝多芬，也吸引了对法国大革命的年轻将领、波拿巴的一个又一个仰慕者。因为在那时，拿破仑仍然是"自由，平等，博爱"的拥护者，以及法兰西共和国第一执政官。无论拿破仑和普罗米修斯的联系是否贝多芬的首创，其结果产生了被许多人认为是最伟大的交响曲：贝多芬在1804年写成的《英雄交响曲》。

1800年，贝多芬被邀请为一部新的"英雄和寓言性的舞剧"《普罗米修斯的造物》谱写音乐，他感到十分高兴。因为在这以前，他还没有为戏剧舞台写过重点的作品，他很想写。这个演出是由著名舞蹈演员沙尔瓦多·维加诺编舞的，首次上演是在1804年3月28日（不像有些权威人士所说的3月26日），地点是维也纳的霍夫堡，由维加诺和他的妻子担任普罗米修斯所创造的两位主要塑像人物。他的妻子是一位著名的美女和杰出的舞蹈家。

在节目单上舞剧的情节介绍如下："希腊哲学家……把普罗

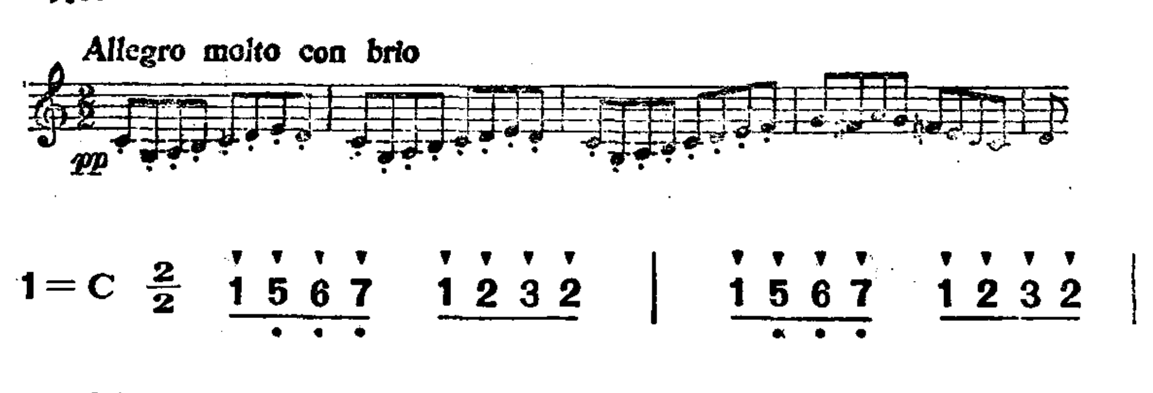
米修斯描绘成一位崇高人物的典型：他发现他那时代的人民愚昧无知，他用科学和文艺的途径传授给他们礼仪、风俗习惯和道德。根据这一概念出发，舞剧采用了两位获得生命的塑像。他们塑造得那么和谐，乃至能够领略人间的所有喜怒哀乐。普罗米修斯把他们引领到帕那萨斯山，为的是请文艺之神阿波罗开导他们。阿波罗请安菲翁，奥利安和俄耳甫斯教她们音乐；请玛尔波门教她们悲剧；请特普悉柯尔和潘教她们牧羊人的舞蹈；请巴柯斯教她们英雄的舞蹈，巴柯斯就是这种舞蹈的首创者。”

贝多芬感到维加诺没有充份利用普罗米修斯主题所提供的表演机会。关于这一点，我们很容易从首次上演的节目单上的简介中，以及在一本现代出版的关于维加诺的书中保存下来的详细剧情说明里看到贝多芬在其中所感到的不足之处。舞剧对普罗米修斯的传统的叛逆性格，英雄气概，以及为人类行善所忍受的痛苦都没有着重地体现。

舞剧的音乐共分十六段。最后的一段是一组变奏曲；它的主题三年后用在《英雄交响曲》中的末乐章里。

序曲《普罗米修斯的造物》用一个庄严的 Adagio 引子开始——它简短扼要，但配器富有变化，和生动活泼的序曲主部形成有效的对比。主要部分，Allegro con brio，是根据由第一小提琴轻轻奏出的一支动力很强的短小主题写成的：

例86



1 5 6 7 1 2 3 4 | 5♯4 6 5♮4 3 2 1 | 2

紧接着，由乐队全奏的丰富音响加以呼应。第二主题是在木管乐器上奏出的一个活泼的音型，它在一个更抒情的主题和一个小结尾上结束。这个小结尾得到了充份的发展，因此，它的本身几乎是一个开展部。然而贝多芬回避了真正的开展部，把到此为止的整个Allegro段落加以再现，其中有一些近关系的转调，正如同在一首正常的交响曲的奏鸣曲式中的再现部那样。全曲的结尾是极其光辉的，它保持着适合于古典主义的舞剧的那种轻快，光亮和活力。

总谱的乐队编制是：长笛二，双簧管二，单簧管二，大管二，圆号二，小号二，定音鼓和弦乐组。

哀格蒙特序曲，Op. 84
(Overture to Egmont)

在贝多芬看来，反抗暴政，是至高无上的准则，这种准则赋予歌德的悲剧《哀格蒙特》以爆发性的力量。贝多芬对歌德的仰慕几乎达到了崇拜的程度，因此，当维也纳的柏格剧院在1809年邀请贝多芬为《哀格蒙特》的重新上演配乐时，他应约写出了最动人的篇章就不足为奇了。他一共为此剧写了九首曲子，序曲是最激动人心的一首。

像贝多芬的三首《列昂诺拉》序曲一样，《哀格蒙特》序曲也预示着后来剧情的发展。要充分领略序曲的艺术效果，我们必需看过这出戏，或者，至少读过这个剧本。歌德的《哀格蒙特》叙述了十六世纪西班牙阿尔瓦（Alva）公爵对荷兰人的军事征服。戏剧刻划了荷兰人民对西班牙公爵的背叛，他们的痛苦，

日益增长着的复仇的种子，对胜利的梦想，以及最后的革命号召。

贝多芬的这首序曲在预示着凶兆的、加上沉重的重音的f小三和弦上开始。它的节奏用的就是古老的西班牙舞蹈萨拉班德的节奏——在这里放慢到预示凶兆的速度。这难道只是巧合吗？如果贝多芬有意要表现这种联系，那么这些和弦可能指的是阿尔瓦公爵的复仇。但我们也不必这样刻板地去理解它。

以后是一些更富于表情的乐句。一个纯朴的短小音型仅在不断的反复中才增强了它的重要性。突然地，当我们进入到序曲的主要部分时，这个短小的音型已在大提琴上变成横扫千军的冲刺乐句——起义的领袖和先驱的主题。

例87



这个主题形成了全乐队的巨大高潮。它的前进冲力在序曲开头使用的那些和弦的庄严、快速的变体中达到了最高点。这是在主要主题返回，或再现以前的一种最短小的交响性开展部。

突然间，匆忙前进着的乐队刹住了。此时出现了令人恐惧的片刻停顿。乐队的色彩枯竭了，运动终止了，几乎消失在寂静之中。接着，不知是从失败的深渊，还是软弱无能的深渊，或是绝望的深渊——这些都无关紧要。在乐队的深处，我们听到在各种乐器上遍布新的骚动，开始时几乎听不出来；逐渐地，它以不可

遏制之势发展成为具有信心和力量的胜利凯歌，欢庆的凯歌。

为什么这里出现了欢乐？这样的欢庆胜利怎能使我们去迎接一出悲剧？歌德和贝多芬直到戏剧的最后才把答案告诉我们：

阿尔瓦公爵掌握了荷兰人民的自由，哀格蒙特伯爵中了奸计，被投入牢狱，判了死刑。临刑前的晚上，哀格蒙特的情人克拉勤作为自由的女神来到了他的梦中。她预言，他的死将点燃荷兰人民的反抗和重新获得自由的星星之火。她宣布哀格蒙特是真正的胜者并给他戴上桂冠。黎明的鱼肚白透过了铁窗，现实的鼓声驱散了梦幻。哀格蒙特不自觉地伸手去摸桂冠。

"桂冠不见了，"他说，"美丽的仙女，白天的光亮把你赶走了。不错，我心中两件最大的幸福溶合在一起：神圣的自由借用了我情人的形体出现。她来时，满脚是血；摇曳的裙边也血迹斑斑。这是我的血，高贵者的血。不，它没有白流。前进！勇敢的人民！胜利的女神引导着你们前进，你们要像海潮冲破堤坝那样，把暴政的堡垒摧毁〔鼓声逼近……后台布满着阿尔瓦的士兵〕好，把他们带过来！把队伍收拢！我不怕你……我的敌人从四面八方把我包围，剑光闪闪。朋友们，鼓起勇气：后面是你们的父母，你们的妻子，你们的孩子……守住你们神圣的家业，保卫你们最珍贵的一切！愉快地献身吧，就像我现在倒在你们面前一样！"。

当哀格蒙特说完用语言所能说的一切——歌德的诗篇及其无法用文字传达的激情所能说的一切——以后，歌德自己需要寻求语言所不能表达的，他需要音乐，需要在哀格蒙特从容就义时有一曲胜利的交响曲，将他和我们在欢庆声中笼罩住。贝多芬用这样欢庆的高潮来结束歌德的戏剧，使之几乎不成其为悲剧了。现在，我们可以理解为什么贝多芬用胜利来结束这首序曲了。它的结尾包括了贝多芬用以结束全剧的那些令人鼓舞、销魂的乐句。

贝多芬为《哀格蒙特》的配乐，从1809年10月写到1810年6月。序曲是最后完成的（6月中旬前才刚刚完成），这时已远远来不及在《哀格蒙特》重新上演时演出了。《哀格蒙特》是在1810年5月24日重新上演的。贝多芬的音乐在5月15日，这出戏剧第四次上演时才被人们听到。总谱的编制是：短笛，长笛二，双簧管二，单簧管二，大管二，圆号四，小号二，定音鼓，和弦乐组。

菲德利奥序曲
(Overture to Fidelio)

贝多芬在为他唯一的歌剧《菲德利奥》构思时，他不仅不能摆脱修改、再修改的习惯，还受到朋友们的劝告他重新修订歌剧使其更富于戏剧效果的重重压力。其结果，他不仅为歌剧作过两次彻底的修订，还至少写过四首不同的序曲。

前三首称为《列奥诺拉》序由第1、2、3号。只有第四首称为《菲德利奥》序曲。《列奥诺拉》序曲第1号是为歌剧的初稿而创作的，但只在贝多芬生前的一次私人音乐会上试演过。事后，贝多芬认为，这首序曲对这部激动人心的歌剧来说，份量太轻。这部歌剧1805年在世界上作首次演出时所使用的序曲是在其中作了大胆尝试的序曲第2号。为1806年的歌剧修订稿所写的序曲第3号，对大多数听众来说，在人们的情感上具有重大的冲击力。它的威力是这样强大，以至贝多芬感到整个歌剧有相形见绌之虞。

怀着这种想法，他创作了完全不同的第4号序曲或称《菲德利奥》序曲，为1814年的歌剧修改本用。今天，歌剧通常用的是这首序曲。

在《菲德利奥》序曲中，贝多芬避免对最后的激动人心的剧情作任何预示或艺术性的概括。相反，他把序曲写成一首欢快、喜庆的乐曲。这是一首充满着阳光的乐曲，用的是温暖的E大调，配器极富于色彩，特别突出了圆号的光辉，从戏剧的角度来看，这首序曲为欣赏这部歌剧提供了最有效的准备。从音乐会的角度来看，它在所有的交响文献中，成为人们最爱听的一首短曲。

序曲的开头部分是围绕着贝多芬式的、具有突然对比特点的两种音乐素材写成的：一种是由全乐队奏出的类似号声的庄严音型，另一种是先由孤独的圆号二重奏，后由成双的单簧管和其它木管乐器奏出的沉思的、浪漫色彩的情感基调。

序曲的主题是由圆号演奏的一个活泼主题构成，它结合并扩展了开头的喇叭声音型。

例88





圆号

1=E $\frac{2}{2}$ 1. 5̣ 5̣ 0 | 1. 5̣ 5̣ 0 | 2 4 3 2 | 1 3 5 - |

弦乐器上的一个活泼、跳跃的音型提供了暂时的对比，但乐队不断地回到开头的音型上去。这个音型用熟练的技巧从容地发展、再现；在兴高采烈的presto结尾里达到了高潮。

虽然这首序曲是为歌剧《菲德利奥》的第二稿而创作的，但序曲未能及时完成（歌剧第一次上演是在维也纳的克滕大剧院，1814年5月23日）。最后，临到上演时，用了贝多芬的序曲《雅典

的废墟》来代替。歌剧在1814年5月26日第二次上演时，节目单上有如下的说明："新的序曲因故在歌剧上次演出时省去，今天是第一次演出"。

乐队编制是：长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号二、定音鼓和古典的弦乐组。

列奥诺拉序曲第一号

(Leonore Overture No.1)

贝多芬为他的第一部也是唯一的一部歌剧所写出的第一首序曲的进展命途多乖。这部歌剧他一直希望称之为《列奥诺拉》，但总是被人称为《菲德利奥》。它的首次演出是在维也纳，1805年。为歌剧首次演出作准备的期间，贝多芬对他的序曲越来越感到不满。他的朋友和庇护人对这首序曲的反应加强了他的这种感觉，在利赫诺斯基亲王宫廷中一次私人音乐会上的演出更证实了这种感觉。根据贝多芬的友人、助手、后来成为贝多芬传记作者的安东·申德勒的看法（其实申德勒一直到后来才遇见贝多芬），那时人们都普遍地认为，对这样一部具有重大题材的戏剧来说，第一序曲显得份量太轻，与歌剧的旨意不符。于是，贝多芬又重新写了一首序曲（就是今天我们称之为《列奥诺拉》第二号的那一首）。歌剧第一次在世界上公演时用的就是这一首。贝多芬为1806年歌剧的修订稿写了第三首序曲（《列奥诺拉》第三号），又为1814年的修订稿写了第四首序曲。这最后一首就是我们称之为《菲德利奥》序曲的一首。也许是命运捉弄，第四序曲，也就是最后一稿（今天常用的一首），又回到了被弃置的序曲《列奥诺拉》第一号的轻快的风格上去。

理由很明显：贝多芬把他的《列奥诺拉》序曲第二和第三号

都写成了份量极重的不朽的交响乐作品，以至使歌剧的整个第一幕有些相形见绌。较轻巧的《菲德利奥》序曲一出现，就立即被认为完全符合剧情的需要，至今仍然受到人们的赞赏。

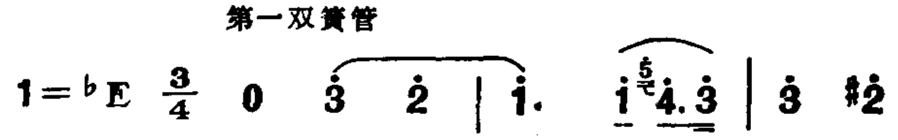
在另一方面，《列奥诺拉》序曲第一号则搁置不用，一直等到贝多芬死后十一年才出版，其作品编号是138。多年来，对这首乐曲的确切创作日期一直众说纷纭，未有定论。当音乐学学者对这个问题取得统一的看法并且由约瑟夫·布朗斯坦在一篇著名的论文中把情况加以澄清后才知道，原来，几首《列奥诺拉》的写作时间是按照上列号数为次序的。

《列奥诺拉》序曲第一号以安闲而缓慢的引子开始，它优美而富于装饰性，后来和轻松愉快的Allegro con brio结合在一起。Allegro con brio是本曲的主体。主题与其说是英雄性的，毋宁说是火热的，充满着迅速变化的心情。最著名的一个主题（只是这一主题是所有三首《列奥诺拉》序曲所共同采用的）是第二幕中弗罗莱斯坦躺在阴森黑暗的牢狱中所唱的一首挽歌《年华正茂》的回响。

例89



第一双簧管



在这伤感的间奏以后，序曲又回到 Allegro 中的一些基本主题中去，就好像此时响起了一片欢庆之声。

贝多芬为《列奥诺拉》序曲第一号所配备的乐队略小于后两

个序曲所使用的乐队。后两个序曲用了三个长号，而第一号完全不用长号，只用了长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、定音鼓和古典的弦乐组。

列奥诺拉序曲第二号

(Leonore Overture No.2)

贝多芬在临终前把《菲德利奥》原稿交给他的友人安东·申德勒说，“在我所有的子女中，它的诞生给我的痛苦最大，带给我的烦恼也最多，也就是因为这个原因，我最宠爱它”。贝多芬为这部歌剧在他多产的年月里花了十年以上的时间（1803—1814）。为了使作品尽可能地达到尽善尽美的地步，他总是把作品改了又改，几乎成癖。

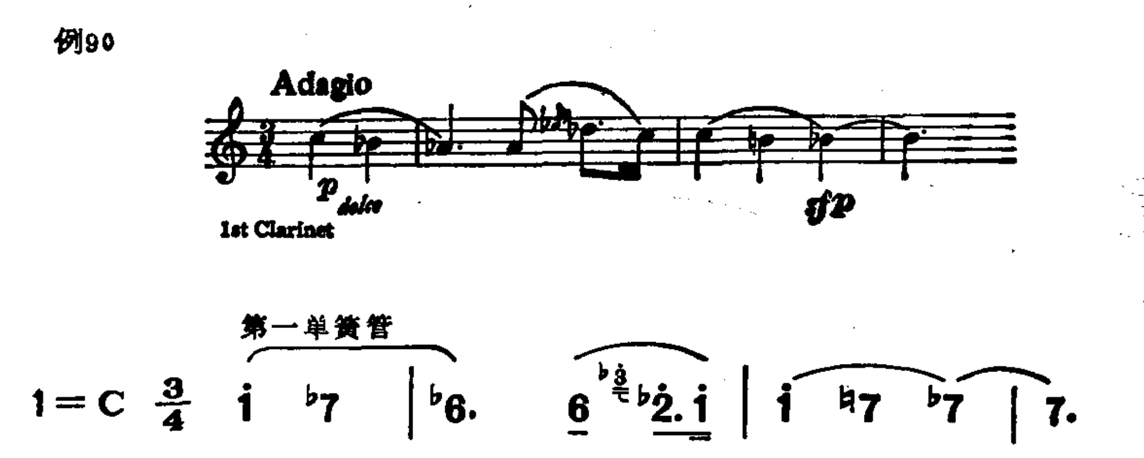
他不仅受到自己的完美主义理想的驱使，也受到他友人的劝告，要他从纯粹戏剧的角度上来修改这部歌剧。贝多芬对歌剧作了两次巨大的修订（他原先希望取名《列奥诺拉》)，至少写了四首不同的序曲。

为歌剧初稿写的《列奥诺拉》序曲第一号，由于被认为过于简单，在歌剧第一次上演前就被否定了。《列奥诺拉》第二号，为了更忠实于剧情，没有采用传统的奏鸣曲曲式。1805年歌剧首次上演时，用的是这首序曲。《列奥诺拉》序曲第三号是为1806年的歌剧修改本而写的。对某些听众来说，它在人们的情感上具有重大的冲击力。由于它的冲击力这样大，贝多芬认为可能使歌剧相形见绌，因此又写了第四首序曲，即今天的《菲德利奥》序曲。它和1814年的歌剧修订本同时上演；今天，歌剧上演时通常使用的就是这一首。

《菲德利奥》——说它借用《菲德利奥》的情节更适合一些——是根据历史的真实事件而写成的。它叙述的是在法国大革命的恐怖年代里，一位无辜的男子在千钧一发的最后关头得到了挽救，幸免于死(包伊是加伏的歌剧《列奥诺拉或爱的结合》法文台本的作者，他自称亲自了解这些事实的真相，把地点移到马德里，借以保护所涉及到的人们)。对贝多芬来说，剧情的真旨是自由战胜暴政，英雄品质和爱情战胜腐败和仇恨。

弗罗莱斯坦是一位纯朴的理想主义者，他被一位凶狠的仇人冤屈地关在一处秘密的地牢里。当这位仇人毕扎罗知道有人要来观察这所监狱时，他决定在视察的官员到来之前把弗罗莱斯坦处决并埋葬掉。但是弗罗莱斯坦的妻子，即英勇的列奥诺拉，在最后关头挽救了他——她装扮成一个男子，帮助狱卒为这即将死去的无辜者掘墓。在最后关头，她用自己的身体挡住他丈夫的身体。在宣布视察官到来的喇叭声中他俩得救了。

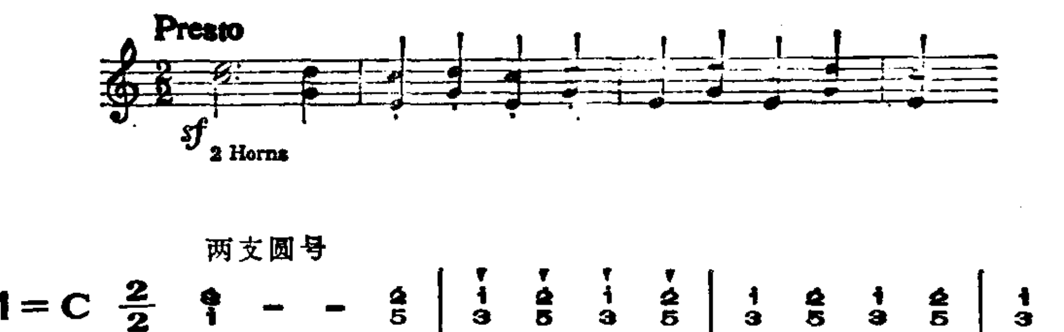
序曲开始时用森严的下行八度进行；这可能表示弗罗莱斯坦向下走到地牢里去的情景。这段音乐下接第二幕中的弗罗莱斯坦在地牢里所唱的悲剧旋律《年华正茂》：



在快速的序曲的主部中，这一旋律由圆号和木管唱出，构成了抒情的第二主题，暗示出这是传统的奏鸣曲曲式的序曲。展开

部发展成极为强烈的高潮，其中冠以小号，宣布弗罗莱斯坦的解放。根据传统的奏鸣曲式，基本主题素材应在此再现，但如果这样做，就会影响音乐的戏剧性急转直下，所以贝多芬取消了整个传统性的再现部，在这里出现的是简短的弗罗莱斯坦悲剧的原来的式样，以后，音乐进入了最后的 presto 。这时，悲剧已变成一曲胜利之歌：

例91



贝多芬的《列奥诺拉》序曲第二号的乐队编制是：长笛二，双簧管二，单簧管二，大管二，圆号四，小号二，长号三，定音鼓以及传统的乐队弦乐组。

列奥诺拉序曲第三号，C大调
(Leonore Overture No.3)

如果贝多芬今天还活着，他一定会被认为是一位危险的激情派——退一万步说，也是个政治上无知的怪物。人们容忍他因为他有作曲天才。自由、平等，博爱是一个颠覆性的口号，它点烧了近代历史上最凶猛的政治爆炸。对贝多芬以及他同时代的其他理想主义者来说，这些词句不仅仅是口号，甚至也不仅仅是理想，它们是帮助人类决定自由命运所必需的激情。它们也帮助贝多芬写出了一些最伟大的作品：两个最显而易见的例子是他的《英

雄交响曲》和他的歌剧《菲德利奥》。

这些激情也遭受过挫败。不少政治领袖人物坚持把法国大革命看成是一场畸形发展的暴乱。社会秩序轻而易举地就得到了恢复。自由，平等，博爱几乎变成了7月4日（或7月14日）的空洞的演讲。但是，这些理想积郁着，不时地爆发出来。那些十八世纪的激情又变成我们时代的激情。如果我们的理性不提醒我们，我们对这些激情置若罔闻，那末，贝多芬音乐的感染力是能够提醒的。

这首序曲的重要性在不断地增长，至少可以说，今天看来是如此。当然，我们无法知道，1806年3月29日晚上在维也纳的小维也纳剧院的乐池里爆发出来的音响如何影响着第一批听众。就是在这次首演中，它是作为歌剧的第一次修订稿而出现的。贝多芬总希望这部歌剧称为《列奥诺拉》，但是它总是被人们叫做《菲德利奥》。

《菲德利奥》是一部“拯救歌剧”。这一类情节在法国1789年大革命时期开始流行。它歌颂了对暴政的挑战和恩爱夫妻的崇高情意。剧终时，美德和自由得到了胜利，贝多芬在此庆贺的，不仅仅是个别受到非正义待遇的无辜者的拯救。

弗罗莱斯坦是一位真理的捍卫者，他被一位有权势的仇人毕扎罗投入塞维利亚附近一座要塞的牢狱底层，并且造谣说他已经死亡。当毕扎罗听到一位塞维利亚官员将要来视察要塞时，他决心把弗罗莱斯坦在被发现前处决。这时，他的妻子列奥诺拉把自己装扮成一个男童去做管狱人老罗可的帮佣。罗可把她带到地牢去掘墓。在这里她认出了自己的丈夫。在这千钧一发之际，她用自己的身体挡住了刽子手。不顾一切的毕扎罗决心把夫妻一同杀害，但列奥诺拉拔出手枪。就在此时，从城堡上传来号声，宣布

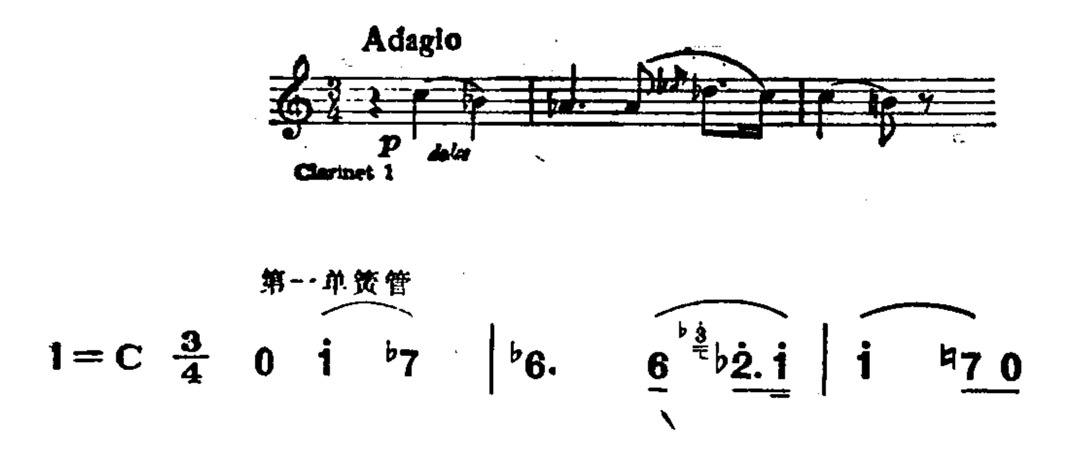
塞维利亚官员的到来。弗罗莱斯坦因而得救了。

贝多芬为《菲德利奥》写了四首序曲才感到满意，这是符合他的个性的。《列奥诺拉》序曲第一号是为歌剧的初稿而写的。但由于对这样一部宏伟的作品它显得过于简单，因而在歌剧首次演出前就被否定了。《列奥诺拉》序曲第二号在1805年11月20日歌剧在维也纳首次公演时演出。贝多芬为了在其中更忠实地表达剧情，牺牲了传统的奏鸣曲式。但对贝多芬时代的交响乐队来说，音乐在技巧上过于困难。其中一些木管乐段，长达三十余小节，演奏员从来没有正确地吹奏过。因此，当贝多芬被说服为三月份的重新上演对歌剧另作改动时，他再一次地修订了序曲。

一旦被卷入修改工作中去，他就用同样的主题写成了一首全新的序曲：《列奥诺拉》第三号。它的前身，《列奥诺拉》第二号，就其本身来说，是一曲杰作。看一位大师如何地赶超他自己的成功之作是一件极其令人振奋的事。在这部最新的序曲中，贝多芬加强紧张性的一个重要手段是再度使用传统的奏鸣曲式。他在很多细节上作了意味深长的更改。对大多数听众来说，《列奥诺拉》第三号更具有情感上的感染力。由于它的这种感染力太强，贝多芬后来认为它会使整个歌剧相形见绌。其结果是，他终于又写了第四首序曲；这是一首轻快的曲子，更具有戏剧性效果，就是我们今天称之为《菲德利奥》序曲的那一首。这第四首序曲用在1814年《菲德利奥》的修订稿的演出中，现在，歌剧演出时通常用的是这一首。

《列奥诺拉》序曲第三号开始时是一段严肃的下行八度，它可能是表现弗罗莱斯坦向下走进地牢中去。接在后面的是第二幕中弗罗莱斯坦在地牢中唱的悲歌：《年华正茂》：

例92



当缓慢的引子让位给序曲快速的主要部分时，弗罗莱斯坦的悲歌作为奏鸣曲式的宽广、抒情的第二主题重新出现。戏剧性的展开部向巨大的高潮发展，它被号角声打断，宣布了弗罗莱斯坦的重获自由。号角声之后有几小节柔和而犹疑不决的音响，但在歌剧里，号角之后还有几段动人心弦的音乐——即灾难已经过去，弗罗莱斯坦在思想上逐渐摆脱黑暗的恐惧的时刻，他几乎不敢相信自己还活着，他的救星就是他的爱妻列奥诺拉。号角声又响了，比以前更为有力，地牢的门打开了，自由的光辉照进了牢房。仇人毕扎罗像影子般地逃走，他们俩人单独地留在一起。

就是在此处贝多芬显示出他超越前人的巨大才能。他不像在前一首序曲中那样，根据剧情用一个欢庆的结尾在这里结束序曲，而是放弃剧情，追随纯粹感情的更强烈的线条。这样就使他重新使用奏鸣曲式。在再现部中序曲的一些主要主题再度出现，但它们现在是在一片胜利、欢呼声中。当贝多芬从这里走向presto结束部的顶峰时，结尾扩展成为远远超过表现弗罗莱斯坦和列奥诺拉的喜悦的无边无际的欢腾。弗罗莱斯坦为失去的自由所唱的悲歌变成了胜利的凯歌。

例93



这是贝多芬自己为全人类的解放和自由所唱的赞歌，是他对自由，平等，博爱的憧憬。

《列奥诺拉》序曲第三号的乐队编制是：长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、定音鼓和标准的弦乐组。

C大调第一交响曲，Op. 21

二十九岁的贝多芬本人很像他的第一支交响曲。这部交响曲是1800年4月2日在维也纳霍夫堡剧院为了他自己而举行的一次音乐会上（当时叫做Akademie）作首次演出的。那时，贝多芬已具有他一生所具有的那种自信的特点，但这时，它离开浪漫主义传统的贝多芬为时尚早：他还不是那个不修边幅，怒眉阔视的巨人；他的服饰褴褛，满面胡须，举止古怪，不可一世——只是由于他的天才才被人容忍。1800年的贝多芬可以说仍然是个人世间的凡人，讲究风雅响往上流社会，那时的上流社会当然是贵族的、富有的社会。作为一位钢琴独奏家，他的声望登峰造极；维也纳的一些最显贵人物——贵族朋友，保护人，学生，都敞开大门欢迎他的光临。在经济方面，他也是无忧无虑的，因为最有权势的奥地利贵族利赫诺斯基亲王答应他，在他未获得足以与他天才相称的官职以前，保证他的经济生活。请他作曲的人极多，几乎应接不暇，同时，他的作品收入为数也很可观。

正如同他要使自己符合当时的社会习俗一样，他的第一交响曲也遵随了已经确定的十八世纪交响曲式样。它采用常规的四个乐章。乐队编制是二支长笛、二支双簧管、二支单簧管、二支大管、二支圆号、二支小号、定音鼓和通常使用的弦乐组。这部交响曲不仅在情绪上是轻松、活泼的，在曲式与风格上也显示出对莫扎特和海顿的敬意。

然而，从某种意义上来说，这几乎是一种外衣，它戴的是十八世纪的假发。它用的是优雅的语言，按照人们所希冀于一部有教养的交响曲那样循规蹈矩。只有透过它的表层才能感到它的奔放的激情和充沛的活力，宽广的气息和冲力，这些都是有别于他的前人的。贝多芬同时代的人没有把他看错。保守派察觉到一位革命者。他们感到惊异是有理由的。

第一交响曲的开头部份是早几年写的。最后乐章的主题（见下例）早在1796年就写出初稿。贝多芬最有影响的传记作家泰尔认为初稿在1794—95的冬季已经开始，可能是应斯维顿男爵的建议而写，第一乐章就是呈献给他的。斯维顿是莫扎特和海顿的保护人。第三乐章的主题和贝多芬写的一些德国舞曲中的第二首完全相同。这些舞曲是他为著名的维也纳舞会剧院而写的跳舞音乐。但这些舞曲的写作日期不详。

Ⅰ、Adagio molto allegro con brio 开头有一段仿效海顿的缓慢的引子，但在清晰而具有古典音响的第一主题进入之前有一些游移的、进行不明确的和弦。

例94



第一小提琴

1=C 4/4　1 - - 5.7 | 1 - - 5.7 | 1 1 5 7 1 1 5 7 |

1 3 5 7 | 1

对比性的副题是优美的短小片段，它很快地从双簧管过渡到长笛，接着又到小提琴上去。简短的展开部几乎完全用第一主题写成。开头的素材在再现部中出现时更为有力和富有变化。

Ⅱ、Andante cantabile con moto 抒情的慢板乐章是围绕着一个在开头几小节中听到过的很简单的主题构成的，它用奏鸣曲快板曲式展开和扩张；当它在本乐章末尾的再现部出现时，主部主题加上了更多的装饰。

Ⅲ、小步舞曲：Allegro molto e vivace 贝多芬用较古老的小步舞曲来称呼这一乐章。但从主题乐句的急促的行进来看，它不是传统的小步舞曲。它是奔放的十九世纪诙谐曲。

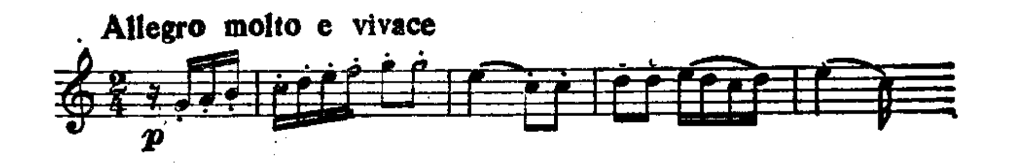
例95



Ⅳ、Adagio, allegro molto e vivace 末乐章的开头跟我们开了一个有趣的玩笑。一段简单的音阶缓慢地在小提琴上向上爬去，每次反复都向上多演奏一个音。突然间，它迫不及待地冲

到末乐章的舞蹈性主题中去。

例96



1＝C $\frac{2}{4}$ 0567 | 1234 5 5 | 3 1 1 | 2 2 3212 | 3 1

往后，在音乐中出现的机智和笑声和海顿所写的任何作品一样，具有强烈的传染力。曲式用的是海顿创造的那种最简单不过的奏鸣曲-回旋曲曲式，但他在其中注入了取之不竭的丰富想像力。贝多芬在这一时期所作的尝试还远远不及海顿在后期交响曲中所表现出的那种大胆。但在贝多芬的风格里，总有些东西使他那时代的保守派感到困惑、震惊和愤怒。

为什么多少年来，保守的听众听到他们不熟悉的音乐总感到是对他们个人的冒犯，是作曲家故意安排的一种当众恶意中伤？这的确是个迷。但是，他们的反应确是如此。

一位德国评论家在贝多芬第一交响曲首次演出后写道："这是一个青年人的厚颜无耻的胡言乱语"。十年后，一位巴黎音乐家还写道，这部交响曲的"令人惊讶的成功"是"对音乐艺术的威胁"。他又说，"有人认为，大量地使用粗俗的不谐和音以及使所有乐器发出吵闹的音响就可以造成某种效果。可悲的是，只有耳朵受到刺伤，心灵上却是无动于衷。"

D大调第二交响曲，Op. 36

贝多芬的第二交响曲算不上一首英雄性的作品。即使如此，它还是被称为"英雄的谎言"（a heroic lie），因为，虽然

贝多芬自己经历着极其痛苦的生活，他仍然能写出那样优美、机智、情感充溢的篇章。这部交响曲在1801年开始创作，但主要是在1802年的夏天和早秋期间，他住在维也纳近郊的小村庄"海利根斯塔脱"时写作，约在10月份在该地完成的。这时，他刚刚给他的兄弟们写了一封不为外人所知的悲惨信件，它就是"海利根斯塔遗言"。

贝多芬的耳朵渐渐聋了。几年前他已感到这种耳鸣的症状，但一直等到1802年的夏天他才感到他可能完全失去听觉。耳聋的厄运对任何人来说都是难以承受的。但在贝多芬看来，一位音乐家得了耳聋这一顽疾是可笑的，见不得人的。最初，他尽力掩盖这个事实。他写道："我将全力以赴地去和命运搏斗，虽然有朝一日我不免成为上帝的最不幸的儿女"。

贝多芬的医生劝他在1802年夏天离开吵闹的维也纳，以保护他的听力。一个他喜欢常去的作曲之地是乡间的海利根斯塔脱。于是，他就在一所偏僻的农家住下，这所房子位于村外的一块高地上；他可从窗外通过旷野，远远地看到多瑙河和多瑙河彼岸地平线上的喀尔巴阡山脉。

贝多芬在这田园环境中创作他的优美的第二交响曲时，他断定一个毁灭性的打击在等待着他：听觉的彻底消失。仅仅重听还是一个可以忍受的不幸，至少他认为，可以当他是思想不集中。但现在是绝对的静寂向他逼近，使他和世界隔绝，和朋友隔绝，和音乐的声音隔绝。

贝多芬喜欢在海利根斯塔脱的森林里作长时间的散步。他的学生李斯曾说过："一次，在他漫步时，我请他听一位牧人在森林里用接骨木制成的笛子吹奏美好的音乐，半小时过去，贝多芬什么也没有听见。虽然我不断地安慰他，告诉他我也再没有听到

什么声音（这是骗他的），他变得异常沉默，闷闷不乐——偶尔，他看起来好像是很高兴的，但总是表现出夸大的强作欢笑；但即使这种情况也是少见的。”

也许就是贝多芬突然遇到的这一偶然事件使他意识到未来的考验，使他想到写这篇“海利根斯塔脱遗言”：

“你们这些人总认为或宣称我对人怀有敌意，固执，或愤世嫉俗，”他写道“你们是多么错怪了我啊，你们不了解为什么我看起来是这个样子，此中是有难言之隐的。我很早就被迫与世隔绝，在孤独中生存；有时，我也想克服这一切，但都被双重厄运击败了：我的听力很差，我又不能去对人说，‘说响点，喊，因为我是一个聋子’。我怎么能够承认我这个应该比别人敏锐得多的听觉器官得了病。我确实不能这样做，因此，请你们原谅我：当我很愿意和你们在一起时，我却退缩了。我的不幸使我倍感痛苦，因为我会被人误解；对我来说，我得不到与友人的欢聚，听不到健谈妙语，不能互诉衷肠；我只能应付一些日常最简单的需要。如果我胆敢参与社交活动，我就得像流放者那样地生活。如果我走近人，我总感到非常恐惧，怕我这种情况被人发现——半年来，我就是怀着这种心情在乡间渡过的。我到这里来是遵医嘱，尽量少用听觉。去乡间是符合我的愿望的，但有时我也想和人们接触，也就参加到他们的行列里去。但当我身旁的人听到远处传来的笛声，而我却听不见；或者，他听到牧人在歌唱，而我也听不见时，我感到多么羞辱。这些事把我带到绝望的边缘，我几乎不再想活下去——是艺术，只是艺术，才挽救了我的生命，因为在我没有创造出我感到是天意要我创造的一切之前，我是不能离开这个世界的。因此我忍受着这悲惨的命运 。”

但他仍然和朋友们在一起吃喝，玩乐和弹琴。一直等到他死

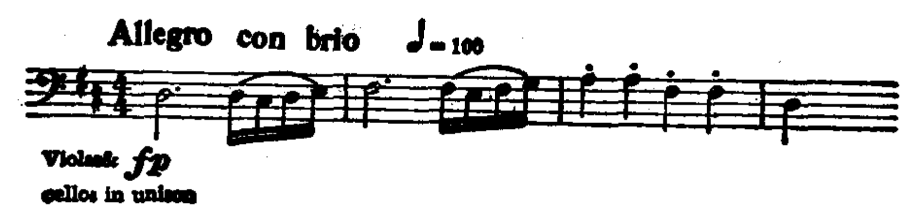
后，“海利根斯塔脱遗言”才透露了他是怎样渡过那表面上看起来是宁静的一个夏季。

这部交响曲的首次演出是在次年4日5日，在维也纳剧院举行。这就是那次著名的音乐会（Akademie）；那次的节目非常丰富，有三首在世界上首次公演的乐曲：c小调钢琴协奏曲（贝多芬任独奏），他的清唱剧《基督在橄榄山上》，他新创作的第二交响曲。此外还有他的已被人熟知的第一交响曲和一些次要的作品。由于节目太长，那些次要的作品被删除了。虽然节目很长，贝多芬还是获得了他坚信可以获得的巨大成功。他一向对自己十分自信，因此他把某些座位的票价增加了一倍，有的两倍。据说，这次音乐会使他净赚了不少钱（一千八百弗罗林）。

交响曲分四个乐章，乐队编制是二支长笛，二支单簧管，二支大管，二只圆号，二只小号，定音鼓，以及常规的弦乐组。

I、Adagio molto, allegro con brio 开始是一个缓慢的引子，它在贝多芬时代听起来比现在更富于浪漫色彩和神秘性。接着是活泼的第一乐章，它是由一个刚劲有力、喧闹活跃的短小主题构成：

例97



中提琴与大提琴合奏

1=D 4/4 1 - - 1712 | 3 - - 3234 | 5 5 3 3 | 1

副题是由木管奏出的更富于歌唱性的音乐。贝多芬把这两个

主题截成易于处理的节奏片段；乐章的整个中间部分就是由这些片段写成的。开头的主题作了传统性的再现之后，有一个用上面的主题写出的短小而喜气洋洋的结尾。

Ⅱ、Larghetto 第二乐章是传统的如歌慢板。宽广而流动的旋律先在弦乐组奏出，后由木管乐器作出回响。整个乐章充满着旋律，其中有不少比开头的主题更有感染力，更为轻巧。

Ⅲ、谐谑曲：Allegro 这首精巧的谐谑曲充满着出人意料的力度和节奏变化，这种情况在贝多芬的成长过程中愈来愈显著。中段，或三声中部的开头像是彬彬有礼，精致优雅的十八世纪为木管写作的三重奏，后来却意想不到地在全乐队中爆发出强烈的音响，或是突然变得静寂无声。

Ⅳ、Allegro molto 末乐章开始时在乐队中有一个令人惊异的筋斗；这个末乐章使贝多芬同时代的人迷惑不解。

例98



这个筋斗多次出现，在这兴高采烈的乐章中像是回旋曲——奏鸣曲中的叠句。这个筋斗的头两个音和最后两个音也作为宏伟的主题片断在乐队的各种乐器之间翻来复去地出现，充沛的动力不断地增强，直到最后一小节。

对当时的保守派来说，这乐章中所有的能量和动力该是多么

地令人费解，莱比锡的一位评论家特别强调这一点。他把第二交响曲形容成“一头粗野的怪物，一头被刺伤了的龙，不肯死去，甚至在流尽最后一滴血时（末乐章），还怒不可遏，仍用尾巴狂暴地抽打，在最后的痛苦挣扎中僵死。”

降E大调第三（英雄）交响曲，Op. 55

在罗斯小酒店的鱼宴上，贝多芬的诗人朋友克利斯朵夫·库夫纳问他，八首交响曲中，他最喜欢哪一首（此时，第九交响曲尚未创作）？

贝多芬大声说道：“啊！哈！《英雄》！”

“我还以为是c小调（第五）呢，”诗人说。

“不”，贝多芬坚决认为，“《英雄》”。

后世同意了贝多芬的看法。有些人甚至把《英雄》放在他的作品的首位，在第九之上。贝多芬对《英雄》具有特殊的情感是有着音乐以外的原因的。

《英雄》的末乐章是根据贝多芬曾在四首不同的作品中的用过的一个主题写成的。第一首是一套短小的“乡村”舞曲。第二首是他的舞剧《普罗米修斯的造物》。这个希腊神话中的英雄人物公然反抗神的禁令，把火从天上偷到人间，带来了温暖，光明，智慧。他就是贝多芬舞剧的中心人物，在这里，他把这个主题用在终曲之中。他又把它作为基础用在他所谓的《英雄》钢琴变奏曲中。我们在《英雄》交响曲的一些变奏——全曲的精萃章节中又第四次遇到这个主题。

贝多芬在1803年和1804年初创作他的第三交响曲时，他心目中有着最伟大的英雄——对贝多芬来说，这个人似乎是现代的普罗米修斯：拿破仑·波拿巴。因为，到那时为止，拿破仑似乎仍然

是英雄的年青天才，他的流星般的战迹使他成为法国大革命在军事上和政治上的主要捍卫者。法国大革命所宣传的“自由，平等，博爱”不仅是为了法国，也为了全人类。当他领导革命的军队打击法国的外来敌人（他们希望扑灭革命）时，拿破仑仍然被普遍地当作伟大的救星来崇拜，把他看作旧时的暴政和传统的束缚的掘墓人。很明显，当贝多芬构思他的革命乐谱时，这种理想在他的想象中起了作用。

1804年春，这部划时代的作品完成了。通过驻维也纳的法国大使馆的安排，这部交响曲被送到法国。全部总谱准备就绪，在扉页的上端写着“波拿巴”(Bonaparte)，下端写着“路易吉·范·贝多芬”(Luigi van Beethoven)——只有这两个名字，其它什么也没有。但在一个晚春的日子，贝多芬的朋友李斯告诉他，拿破仑已经自封为皇帝。贝多芬闻讯大怒，喊道：“难道他也不过是个普通的凡人？现在他也要来践踏人民的权利，只沉溺于个人的权欲。他也要把自己放在所有的人民之上，当一个暴君！”他当着李斯和另外一个朋友，也是一个可靠的见证人的面，走到桌前，把扉页从头到底撕成两半，掷到地上。

他给这部交响曲取了一个新名称：《英雄交响曲》，“为歌颂对一位伟人的纪念而作。”因为，贝多芬所仰慕的拿破仑已经死去。过去，贝多芬把他看作自由的象征，如今，这部交响曲重新题辞，献给驾乎任何象征之上的自由精神。

贝多芬亲手写的总谱已不复存在，但他自己用的总谱（这是别人抄写的，贝多芬指挥时用的就是这份，其中有许多贝多芬亲手作的修改和增添）却保留了下来。扉页上原来用意大利文写的字样是：

Sinfonia Grande　　大型交响曲

intiolata Bonaparte　　取名波拿巴

del　　作者

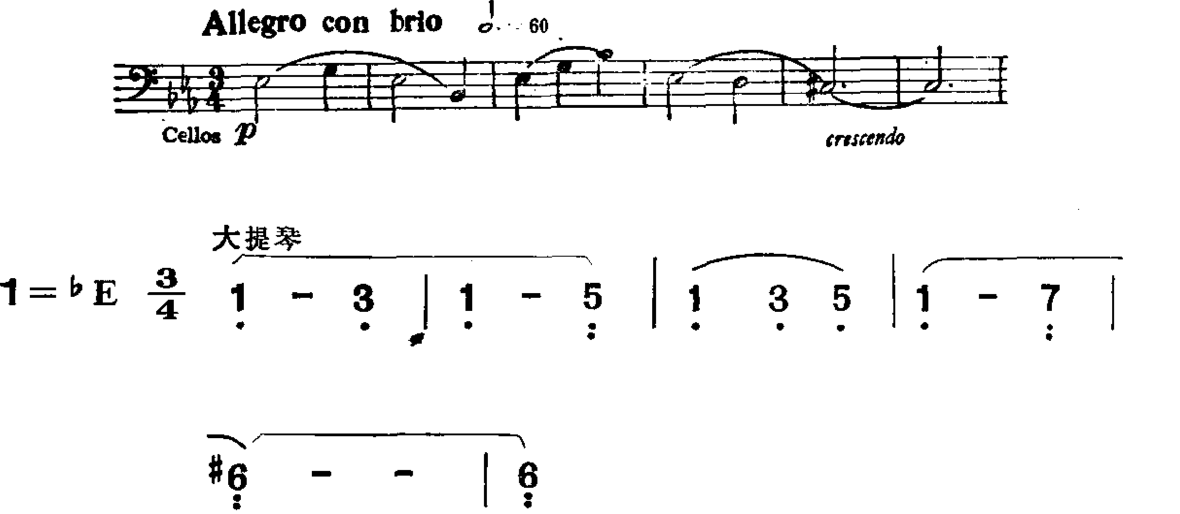
Louis van Beethoven　　路易吉·范·贝多芬

在写得很漂亮的意大利文字迹下，贝多芬用大字写了“根据波拿巴而创作”（GESCHRIEBEN AUF BONAPART）的铅笔字样。贝多芬的字虽已擦去，但现在仍依稀可见。第二行由抄谱人写的“波拿巴”的名字，显然由于他情绪激动，用力过份，在擦抹时留下了一个破洞。这个充分说明问题的残缺扉页，以及用它覆盖着的经常翻阅标注得很多的总谱至今仍可在维也纳音乐之友博物馆的藏书室里看到。

这部作品曾在罗布可维兹亲王的宫殿里举行的私人音乐会上演出过几次，其中至少有一次由贝多芬本人在1804年9月指挥过。到1805年4月7日才在维也纳剧院举行的第一次公开演出，也由贝多芬指挥。大多数关于《英雄》的早期评论都是抱怨它过于冗长以及贝多芬故意制造出来的混乱的风格和曲式。但在重要的出版刊物上也有对它热情支持的评论；因此，那种认为起先无人识出《英雄》伟大之说略经调查研究就站不住脚了。

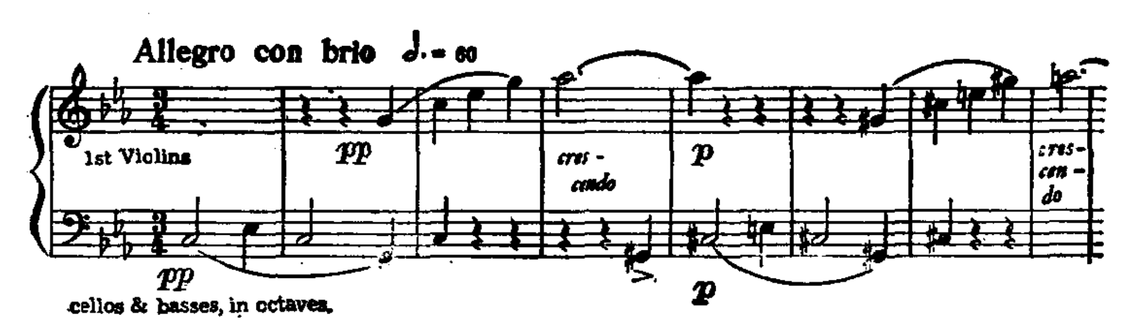
I、Allegro con brio　这部交响曲没有引子。在两个严厉的顿奏和弦之后，乐队在充满动力的起伏主题上向前驶去。从贝多芬这部交响曲的草稿中可以看出，这个主题可能来自《普罗米修斯》的终曲主题。这一乐章由它开始；它是那样地简单朴素，人们很容易想到它是军号声的信号，于是，也使人联想到拿破仑的战役。但这一主题结束在——如果它真有个结束的话——一个具有强烈紧张感的未解决音，一个长久保持的升C上。如果对贝多芬的用意置疑的话，我们可以看一下（应该说是听一下）这个低音升C逐渐增长的音量。

例99



这种紧张性渗透着整个乐章。在紧接在它后面的音乐中，这一著名的主题似乎获得了自己的生命，好像挣扎着去为它内在的紧张性寻找解决的途径，这种情况在乐章中间的展开部更为明显。只看下面第一个例子就可明白：在后面不断升高的模进中，这主题每次“试图”去寻找解决时都作一次向上的旋转，非但一点也没有把紧张性加以缓和，反而在每次反复中更为加强：

例100



第一小提琴

1 = ♭E

3/4 0 0 0 | 0 0 3 | 6 1 3 | 4 - - |

大提琴与大管八度齐奏

3/4 6 - 1 | 6 - 3 | 6 0 0 | 0 0 #3 |

4 0 0 | 0 0 #3 | #6 #1 #3 | #4 - - |

#6 - #1 | #6 - #3 | #6 0 0 | 0 0 0

以后，每次“试图”寻找新的解决，都为火山爆发增加压力：直到展开部的顶峰，我们遇到个不谐和和声和切分节奏的爆发，它像是天崩地裂。这样的音乐，还从来没有人听到过。

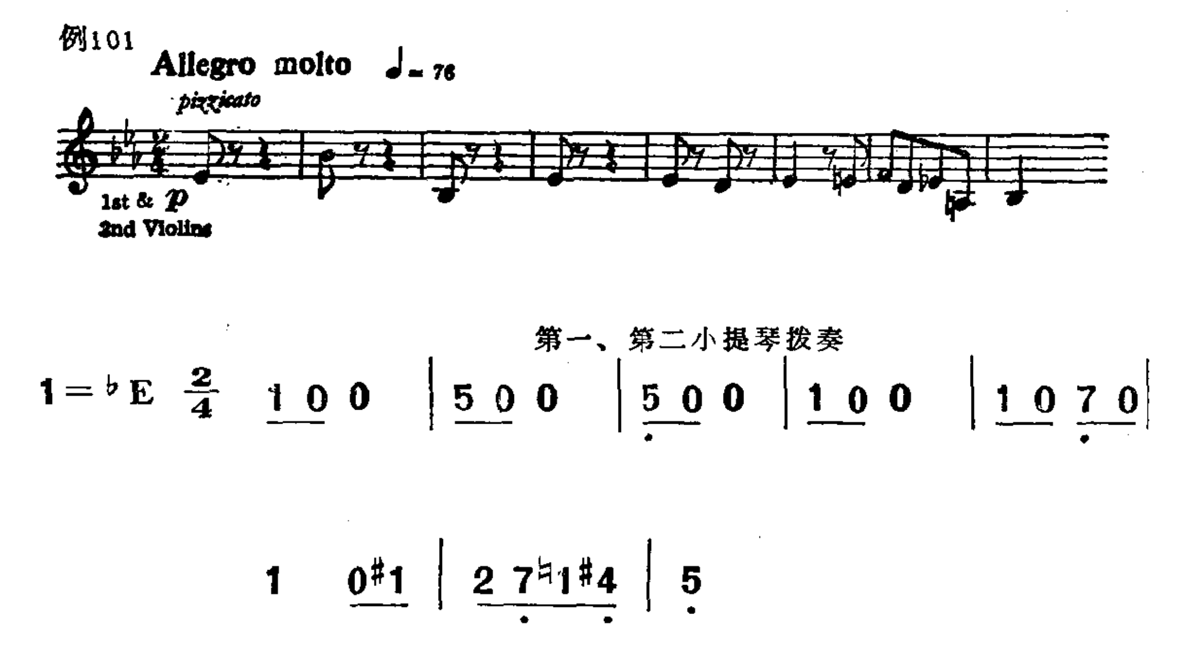
虽然在这著名的展开部的结束处力度减弱到耳语的程度，但它几乎更为令人震惊。当乐队在悬而不决的小节里等待着这乐章的基本主题素材的再现时，贝多芬打破了当时的学究气以及音乐家们还要持续遵守多年的僵死规则。小提琴演奏的微弱颤音(tremolo)盘旋在一个明显地是为了导入主题再现的和弦之上。突然间，我们期待的这个主题由圆号胆怯地奏出来，而这时的和声尚未转变得和主题相适应。这就给人们造成一种奇特的感觉：好像圆号演奏者早进来四小节。

Ⅱ、葬礼进行曲：Adagio assai 《英雄》的伟大送葬曲使一些头脑刻板的人感到困惑！他们认为送葬曲应该出现在末尾。但是贝多芬不是在写传记，他是在表现英雄主义，或者，更确切地说，是在表现英雄的悲哀。这里没有悲观的哀鸣，没有过度的顾影自怜。行军的步伐在令人战栗的节奏到来时，显得畏缩起来，但一步步地更为坚实。它是一篇哀悼为人的自由而献身的英雄们所写的史诗性的挽歌。这些英雄可能是瑟莫皮莱战场上的利昂尼达斯和他的斯巴达人。即使我们这样想，也还是过于狭隘的。

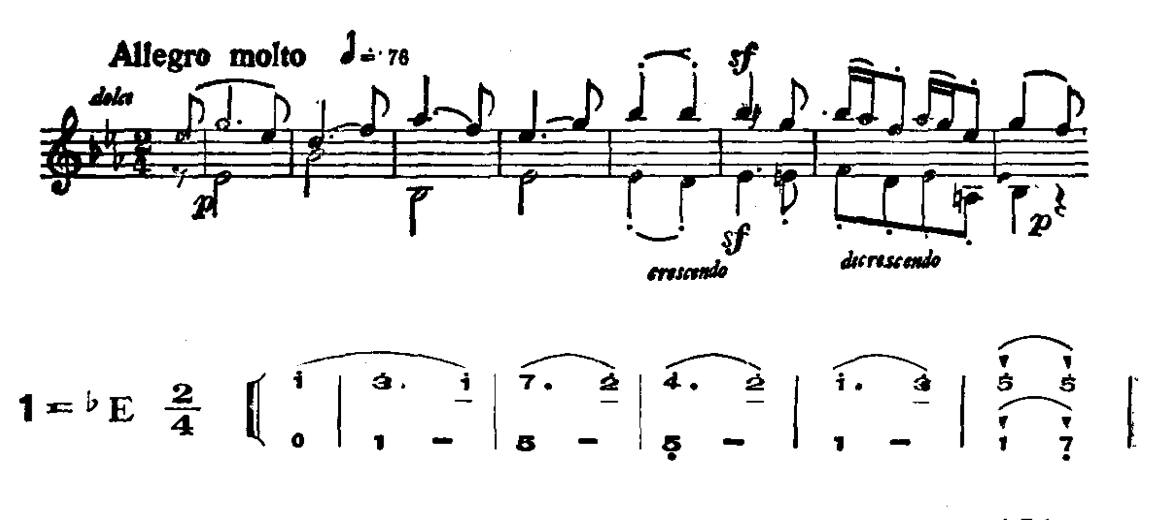
Ⅲ. 谐谑曲：Allegro vivace 死与悲伤都不能动摇贝多芬的信念。接在送葬曲后面的谐谑曲充满着生命的活力：它精致异

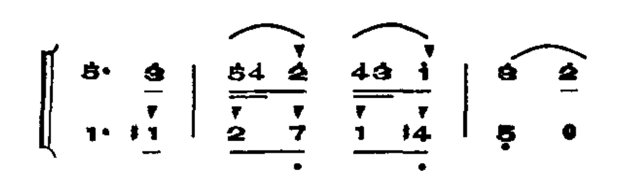
常，时而光亮，时而幽暗；时而大笑，时 而 大 声 地逗趣。

Ⅳ、末乐章：Allegro molto 好像是为了象征英雄精神的创造力，贝多芬把“普罗米修斯”主题用在末乐章中。这一乐章开始处是弦乐器上的光辉而急奔的经过句，再加上一些起强调作用的和弦。接着，弦乐器用拨奏很轻地奏出一个难以捉摸的、有棱角的主题，它好像在音乐上无特殊意义（最初给人的印象）：



这一主题继续进行，贝多芬甚至在引进“普罗米修斯”主题旋律以前还用它写了两个变奏。它们简单地结合如下：





在这十一次波澜壮阔的连续变奏以及 presto 结尾（实际上是第十二变奏）中，贝多芬有时只用“普罗米修斯”主题的旋律而不用低声部，有时只用它的低声部而不用旋律，每次变奏的本身都是一个微观世界；加起来，它们的效果是惊人的。我总是不可避免地得到这种印象：就连第一乐章开头的著名主题也是“普罗米修斯”旋律的另一变体，从而表示出第一和最后乐章之间强有力的结构上的联系——这种情况在贝多芬的第五交响曲中的各乐章的联系上显得更为清晰。我们无法知道他是否有意这样做，但是这种联系是如此的密切，它就不是尽属于偶然的了。人们会感到，就是贝多芬也会对他自己在创作中表现出这种深度和强大感染力感到惊异。

这部交响曲的编制是：二支长笛，二支双簧管，二支单簧管，二支大管，二只圆号，二只小号，定音鼓，以及常规的弦乐组。

降B大调第四交响曲，Op.60

贝多芬的柔和的第四交响曲诞生于动荡的年代——贝多芬的内心世界和围绕着他的残酷现实都是动荡的。在被占领的维也纳，1806年是以拿破仑撤回占领军开始的。贝多芬的皇室和贵族庇护人这时回到他们自己的宫殿。但这种休战只是局部的，因为从那不勒斯到汉诺威，拿破仑的闪电战，他的盟军，他的傀儡军队还继续出击；这时，“科西嘉暴乱”倾覆了旧王朝，建立了新王朝，重新划定疆界，创立了新公国。这不仅仅是激战，这是大地震。

千年的神圣罗马帝国就这样瓦解了。剩下的只是一个版图缩小了的、贫困的奥匈帝国。

对贝多芬来说，1806年以精神与肉体的骚动开始，以他对“问题子女”进行几次手术的苦难开始，这就是：对他心爱的歌剧《菲德利奥》进行删节和重新改写（在拿破仑的军队占领时，这部歌剧是失败的）。接下去，是监督准备不足的排练的紧张心情，以及头几次演出所遇到的不顺利。最后，终于使贝多芬对剧院经理发了火（他怀疑受了这位经理的骗），并愤怒地把总谱索回。

对一个意志较薄弱的人来说，这些苦恼一定会弄得他晕头转向。但对贝多芬，这些却引燃了他的几乎令人难以置信的创造力的爆发：八部主要作品几乎是在同时成形的：他的《热情》奏鸣曲，三首划时代的“拉祖莫夫斯基”（Razumovsky）弦乐四重奏，他的第四钢琴协奏曲，第四和第五交响曲，他的小提琴协奏曲。这些作品大部分都在这一年内完成！在这多产的季节里、柔和的第四交响曲走在其他一些更重要的作品的前面。贝多芬的草稿本上清楚地告诉我们：后来成为第五交响曲的最早的一些音乐是怎样被降B交响曲的草稿挤到一边去的。降B交响曲开始得迟，但完成得早，所以称为第四交响曲。

第四交响曲的大部分音乐创作完成于1806年的九、十月间，此时，贝多芬正在利赫诺夫斯基亲王的特拉波近郊的格拉兹夏宫内作客（特拉波即今奥伯瓦城，位于波兰和捷克交界处的南侧）。在这里，贝多芬遇到了另一位热爱音乐的人弗朗兹·凡·奥派尔斯道尔夫伯爵，他自己雇佣了一个私人乐队[1]，放在附近的奥贝·格罗高宫内（在利赫诺夫斯基宫以北的四十里，在今波兰境内）。据说，奥派尔斯道尔夫坚决要成立一个完整的交响乐队，因此他不愿雇用不会演奏乐队乐器的家仆。他也是一个贝多芬的崇拜者。

贝多芬和利赫诺夫斯基访问奥贝·格罗高时，伯爵曾为他的贵宾们演出了贝多芬的第二交响曲。他还委托贝多芬创作第四交响曲。贝多芬为此收到五百弗罗林（大约等于现在三千美金的购买力），日期是1807年2月3日。

贝多芬逗留在利赫诺夫斯基宫里的期间是多产的，但另一个不平常事件突然地中止了他和亲王之间的友谊。(这个故事在四种不同的叙述中留传下来,只在细节方面有出入,在主要方面一致。)亲王在他的格拉兹夏宫的贵客中,接待了一位法国将军,“一位彬彬有礼的绅士,一位强烈爱好音乐的人”。也许还有其他几位法国军官。亲王使他的贵客们相信,他们可以听到这位伟大的作曲家在一次社交晚会中演奏几部近作(这时贝多芬刚刚写完“热情”奏鸣曲)。尽管利赫诺夫斯基不断殷切地请求,贝多芬还是拒绝弹奏。当利赫诺夫斯基开玩笑地恐吓他，如果不弹要把他软禁起来时，贝多芬生气了。这时，他们之间发生了一场“不愉快、甚至粗鲁的争吵”，接着，贝多芬在大雨滂沱中怒气冲冲地别去，跋涉到住在特拉波的亲王处的医生维瑟家中过夜。第二天，在启程去维也纳以前，贝多芬给利赫诺夫斯基写了下面这张纸条。

“亲王！

你是什么人，这是由于偶然的出身。我是什么人，我是通过自己的努力而得到的。过去有过，以后还会有多不胜数的亲王。但贝多芬只有一个。”

在到达维也纳寓所时，贝多芬抓起利赫诺夫斯基的头像，把它摔得粉碎。”

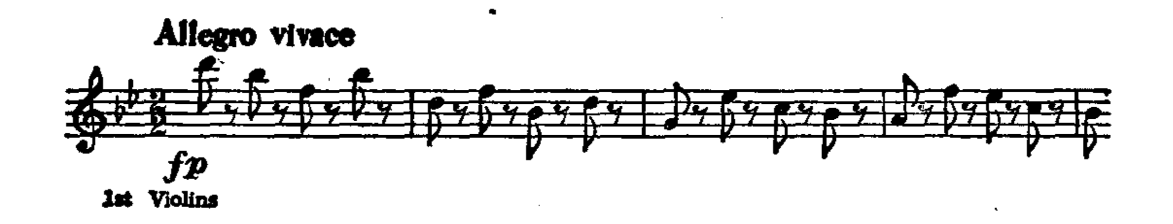
第四交响曲是否由奥派尔斯道尔夫伯爵的家庭乐队演出过我们不得而知。但是可以估计，他们一定把它试奏过。根据当时的惯例，奥派尔斯道尔夫对他委托创作的这部交响曲有六个月的专

用权。在三月中旬举行的一场最早的、有记录的演出是为“一些特选人物”，不公开订票，在这次演出中伯爵一定是插过手的。根据莱比锡《大众音乐新闻》报导，这次音乐会“为作曲家赢得相当大的一笔款项”。据说，这次音乐会是在维也纳的“利赫诺夫斯基宫”举行的。虽然贝多芬和宽容的利赫诺夫斯基和好，但是有充分的事实显示，这次音乐会的主办者是贝多芬的另一个更慷慨的庇护人，罗彼可维兹亲王。

交响曲用传统的四个乐章的形式。

I、Adagio-allegro vivace 缓慢的引子是沉思的，但还不是沮丧或有凶兆的。这种忧郁的心情被同一和弦的节奏鲜明的六次重复所打断，这个和弦引进了贝多芬所有作品中最无忧无虑的，轻松愉快的Allegro。

例103



第一小提琴

1=♭B $\frac{2}{2}$ 3̇0 1̇0 5̇0 1̇0 | 3̇0 5̇0 1̇0 3̇0 | 60 4̇0 2̇0 1̇0 |

70 5̇0 4̇0 2̇0 | 1̇

一组有对比性的乐思在独奏大管，双簧管，长笛之间展开了一个三方面的旋律对话。随着乐章的发展，这些零星的旋律片断和跳跃的第一主题被熟练的交响曲作曲手法搅拌在一起，异常动人。贝多芬为了使开头的主题作传统性的再现，在这里他用戏剧性的神

来之笔作些铺垫。一百年前，柏辽兹为了这段音乐作了如下的生动的描绘：

“这一令人惊讶的 crescendo 是所有音乐作品中最精心设计的一段，除了c 小调（贝多芬第五）交响曲中著名的谐谑曲末尾，你很难找到可以同它媲美的例子。而且，第五的那一段音乐虽极富效果，但构思规模较小，因为它从*p*开始，一直到达最后的爆发中都未离开主调，而（第四交响曲的 crescendo ）在*mf*中开始，在 *pp*中消失片刻，其间的和声色彩是模糊而犹疑不决的，之后，在具有较肯定调性的和弦中，它又再度出现，只在转调和弦上的云雾被完全驱散时，它才闯出来。你可把它看作是一条河水：平静的流水突然间不见了；它离开水底的河床仅仅是为了以浪花四溅的瀑布形状咆哮地直泻而下。”

这一乐章在喜气洋洋的结尾中结束，用的是开头的主题。

II、Adagio 这首夜曲似的慢板乐章主题几乎完全由下行的缓慢降E大调音阶构成；在向下刚刚过一个八度后，它又回升到这音阶的半腰。

例104



第一小提琴

1 = ♭B 3/4 4̇ 3̇ 2̇ | i. 7 6 7.5 | 4 3 4 5 67 | 7 i

这支美好的旋律安静地流动着，轻摇的伴奏音型使它格外动人。这伴奏我们起先在第二小提琴上听它轻声吟唱，然后，在不同的乐器上加强了音响，最后消失在定音鼓的*pp*乐语中。

总起来说，这支旋律出现了四次。这四次出现和其间的三个插部以及木管上的精美的对比乐句构成了我们称之为回旋曲和奏鸣曲曲式的天作之合。我们还要再用柏辽兹的话：“它的旋律表现是这样地富于天使般的纯洁和不可抗拒的柔情密意，致使奇妙的艺术加工的痕迹完全消失。”

Ⅲ、Allegro vivace　谐谑曲给我们的印象是万花筒似的多变心情；它开始时用交响曲的开始主题，但象是闹着玩似的，颠倒过来的回忆。

例105



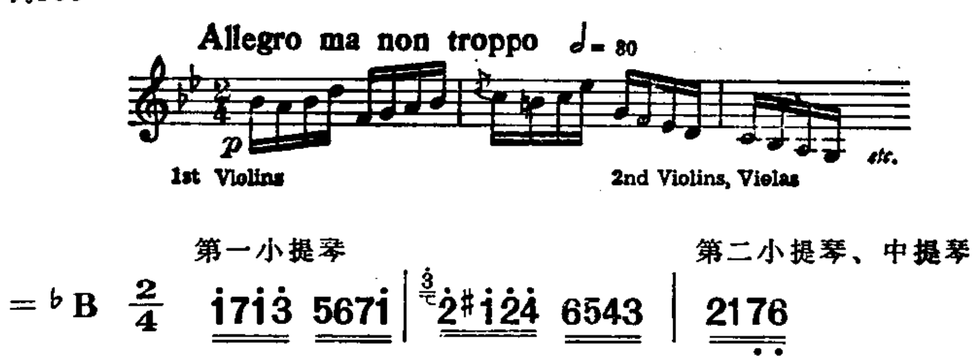
第一小提琴

1＝♭B $\frac{3}{4}$ 5 | 1 0 5 3 0 | 1 5 0 3 | 5 4 2 | 7

弦乐器和木管乐器之间的窃窃私语和乐队的大声欢笑交替出现。在抒情的三声中部内，以木管演奏为主。

Ⅳ、Allegro ma non troppo 末乐章是以小提琴上的旋转的音型开始的；它不像一支轮廓分明的主题，倒像是“无穹动”的节奏：

例106



这音型象回旋曲叠句那样的多次再现，有一次，它由匆忙而滑稽的大管独奏吹出。其间有一小束的旋律，简短的主题片断，木管的闪烁音响昙花一现，此后，它们又很快地沉没在交响的旋动之中。这一乐章是贝多芬最愉快的末乐章之一。

总谱编制是用成双的长笛，双簧管，单簧管，圆号，小号，定音鼓和常规的弦乐组。

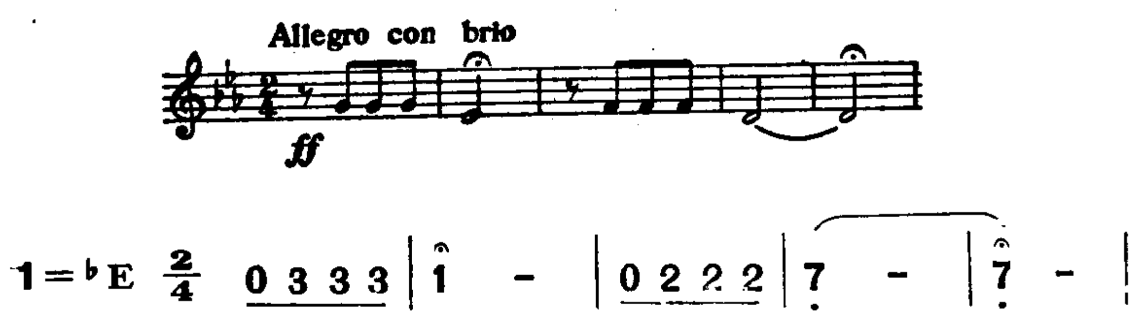
c小调第五（命运）交响曲，Op. 67

第五交响曲和贝多芬本人一样，是一曲集中表现活力，斗争和胜利的音乐。由于它的情感"高压"，它是一部热望未来的作品，体现了后来的一百年中最有影响力的音乐动向。这部作品的节奏占有最重要的地位，它向前跨过了一个世纪，超越了斯特拉文斯基的《春之祭》，但究竟超过了多远？谁也说不上。

贝多芬为他的第五交响曲花了四年左右的辛勤劳动，从1804到1808，在此期间，为了创作另一部交响曲、小提琴协奏曲和第四钢琴协奏曲，第五交响曲曾暂时中辍。这另一部交响曲因完成较早，所以编为第四。第五交响曲于1808年12月22日在维也纳剧院首次演出。那次音乐会上的节目多得令人难以置信，全部都是贝多芬的新作品：第五交响曲，第六交响曲，第四钢琴协奏曲——由贝多芬任独奏，咏叹调"啊，不忠实的"(Ah！perfido)，C大调弥撒曲Op. 86中的三首乐曲，c小调钢琴合唱与乐队幻想曲，Op. 80！

Ⅰ、Allegro con brio　第一乐章具有强烈的节奏冲击。它以傲慢的姿态开始：只由四个音构成的庄严的、类似格言的音型。节奏比曲调更重要，它是古今交响曲中最短小的、最有力的、无疑是最著名的主题。它随即加以反复，不是照式照样的，但却更为坚决：

例107



最后一个D音的延长加强了坚决性，这延长是事后加上的（在贝多芬的手稿中，以及初次印刷的一百本总谱中，这个D音只有一小节长，和前面的降E音一样长）。还要注意这个音型反复中的微小变化，它造成了不结束的效果，几乎像是一个未获答复的问题。

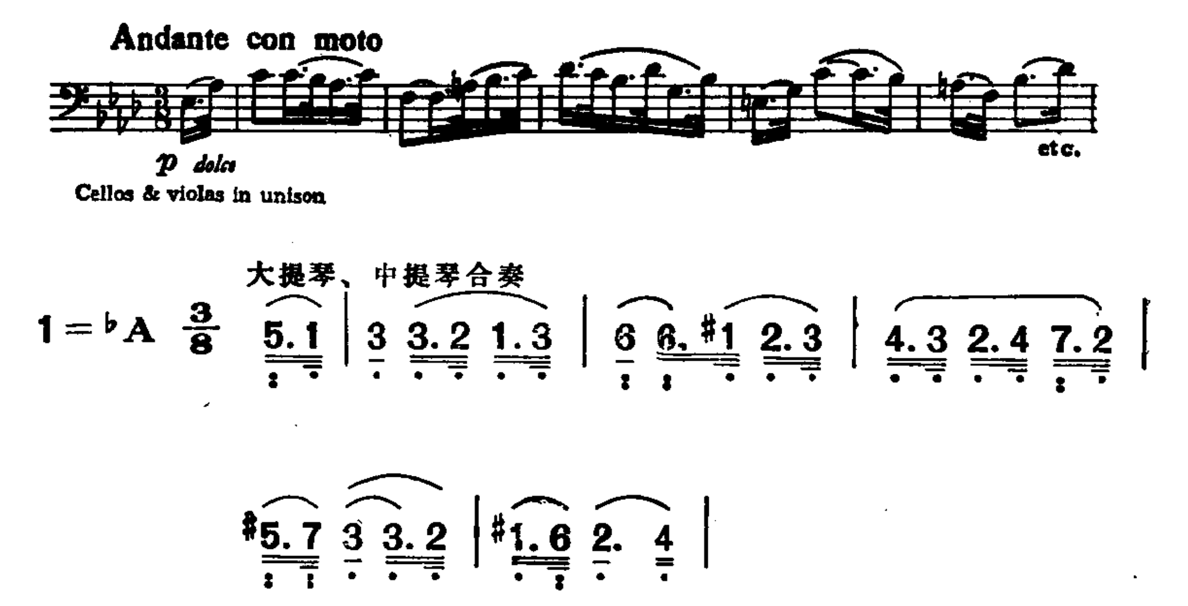
贝多芬的一位朋友（安东·辛德勒，他很了解贝多芬）告诉我们，贝多芬指着他总谱上的这一主题说："命运就这样来敲门了！"（"So pocht das Schicksal an die Pforte！"）对这种说法，有人加以怀疑，甚至讽刺；根据是辛德勒常常记错事，贝多芬决不会说这样幼稚的怪话。但事实是，贝多芬时代的人，包括严肃的专业音乐家们，为了企图表达他们深受音乐的感动，的确用这些夸张的比喻和华丽的词藻来说话和写作。在不加修饰的散文时代，这样的文风使人很不习惯。对像霍夫曼（贝多芬对他十分钦佩）这类的作曲家兼评论家以及他的浪漫派后继者、使用同样浮夸言语的柏辽兹和舒曼，人们常用"吼声如大瀑布似的无稽之谈"，来讽刺他们的文风。但这种讥讽未免过于轻率，也过于表面化。我们不能简单地排除这种可能性：舒曼、柏辽兹、霍夫曼和贝多芬的确是言如其意，虽然他们用的语言可能在我们听起来浮夸，未必真实。

不管怎样，贝多芬的格言主题渗透了他的全部第一乐章。一

切由它控制着——有时咆哮，有时轻若耳语，有时在乐队的深处悸动，几乎听不见。即使较为抒情的第二主题也由它构成。它用极大的节奏动力来结束这个乐章。在所有的交响乐文献中，它是组织得最统一而有力的一个乐章。

Ⅱ、Andante con moto　第二乐章是由双主题写的一系列变奏曲构成。我们可以说，这双主题是两个交替出现的对比主题。第一个，由中提琴和大提琴在降A大调上唱出，具有女性之温存和魅力的平顺，流动的旋律：

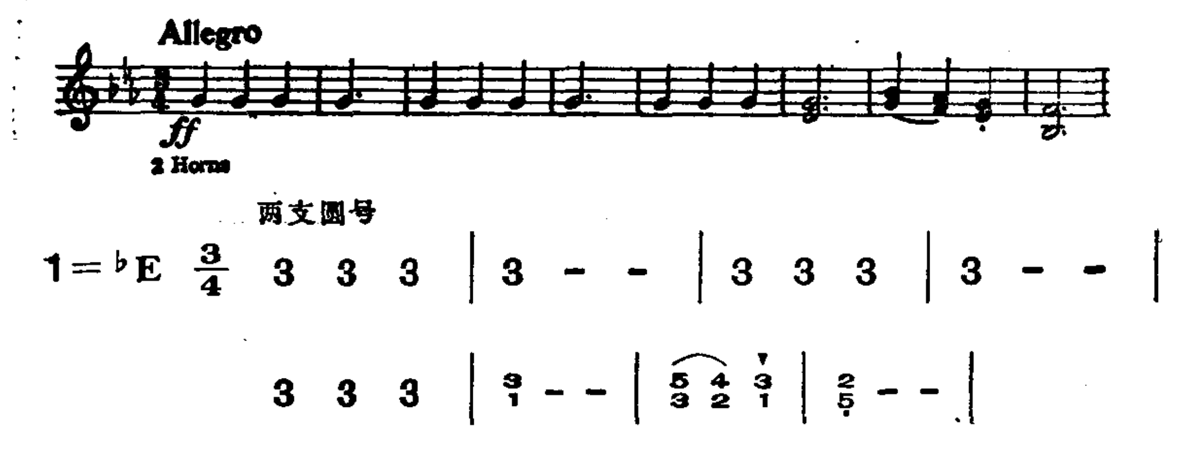
例108



第二个，显然和第一个有联系，但它是方方正正的、进攻性的，在光辉的C大调中肯定地出现。最初出现的两个双主题变奏和主题的原型十分接近，它们把开头主题先分解成流动的十六分音符，以后又分化成快速起伏的三十二分音符。到达第三段双主题变奏时，贝多芬把这些主题处理得非常自由和富于幻想。

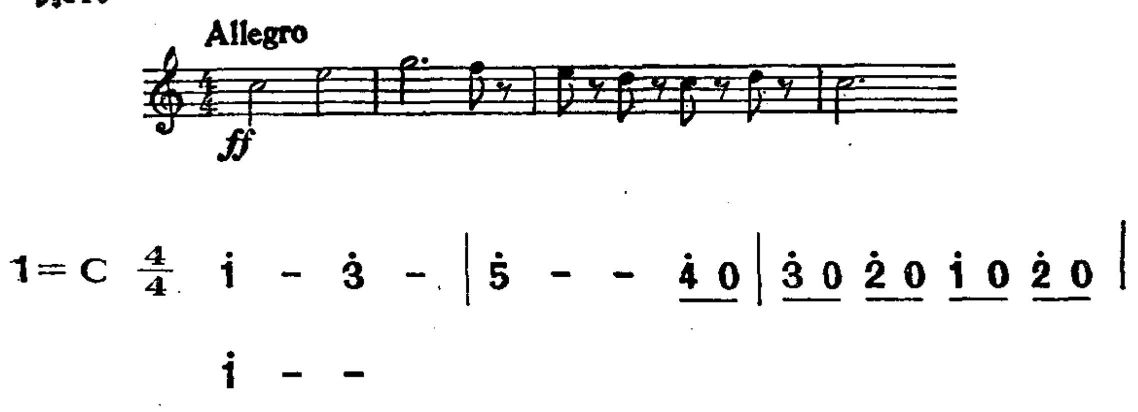
Ⅲ、Allegro　谐谑曲的开头是虚幻而使人畏缩的。突然间两只圆号发出用上面引举的那个第一乐章的主题节奏所写的吓人主题：

例109



除了在中段（所谓的三声中部）中的那些由低音提琴演奏的笨重的蹦跳以外，这一乐章很少有小步舞曲和谐谑曲的传统舞曲性格。三声中部的末尾，节奏性很强的格言主题又出现了，接着，弦乐器用耳语般的拨弦音响加以回答，这时，整个乐队好像筋疲力尽地倒坍在一个调性不稳的柔和和弦的长音上。这时，音乐激动不安，只有一个含糊不清的鼓在鸣响着，像心脏在那里缓慢地跳动——用第一乐章里的节奏跳动。不安定的气氛逐渐增强，谐谑曲主题的片断在乐队里曲折地进行，不稳定的和声向C大调靠拢。令你感到它像太阳一样地等待着冲破乌云。就在这不安的情绪增强到使人难以忍受的时刻，乐队在突然的crescendo中，鼓起精神，昂首阔步地迈到宏伟而英勇的末乐章主题中去。

例110



IV、Allegro　主部主题像是一个小号吹奏的号声：它像号声，但和声用宏大的乐队全奏填满，其中包括贝多芬在交响曲中第一次使用的三个长号，一个低音大管和一支短笛。为了和第一乐章的高度统一性形成对比，末乐章中涌现出众多的主题。在开头的一组主题中，有第二个类似号声的主题，它导至在向前推动的三连音节奏控制下的第二组主题。

在这些主题的汹涌澎湃的展开中，乐队慢了下来，直到庄严的停顿。谐谑曲中的节奏，速度，和最后出现的令人不安的小号主题在此由弦乐器拨奏的阴森音响加以回顾，再由木管呼应。谐谑曲的这段经过性的暗示，只不过把消失的恐惧略加回忆，并且在不安的情绪不断增长的过渡中回到极为强烈的类似号声的末乐章主题。这乐章的全部主题都在此再现，这是在C大调中，从而进行到尾声和最后的激动人心的，强烈而辉煌的 presto 段落。

贝多芬的第五交响曲的乐队编制是：短笛，长笛二，双簧管二，单簧管二，大管二，低音大管，圆号二，小号二，长号三，定音鼓和常规的弦乐组。

F大调第六（田园）交响曲，Op.68

贝多芬和任何人都有矛盾，有的还非常尖锐，上自王孙贵族，下至家仆和他的有叛逆精神的侄儿，他和这些人都有过冲突。唯独对大自然，他感到十分悠闲自在。他最爱在维也纳近郊的乡村作长时间的散步时创作他的音乐。对熟悉的田野和森林，他几乎有对神祇般的崇敬。然而，《田园》显示出来的，却是爱慕多于敬畏。《田园》交响曲的朴实无华，宁静安谧中有着天使般的音响。他一遍又一遍地在那些极其简单朴素的优美曲调上流连，使我们仿佛也感到时间停止了它的脚步，就如同我们凝视着一片秋

叶，水上的阳光，或嗅着那从湿润的绿草中散发出清香的时刻。

从贝多芬的笔记中，我们看到，他原先打算为这部交响曲的含意作更详尽的解释，但在最后出版的总谱上，他却写道：“任何对乡村生活有所了解的人都会自己去体会作者的意图，无需写上一大堆标题。”

与第五交响曲相反，《田园》的创作时间比较短：从1807年夏开始，到次年的6月在维也纳近郊的海利根斯塔脱结束。

1808年12月22日在维也纳首次演出的节目单上，把这部交响曲的标题写作：“乡村生活的回忆，F大调”并特别提醒听众，它“写情多于写景”。

I、“到达乡村时的喜悦心情”：Allegro ma non troppo 第一乐章用活泼的歌唱性乐句在充满阳光的F大调上开始：

例111



第一小提琴

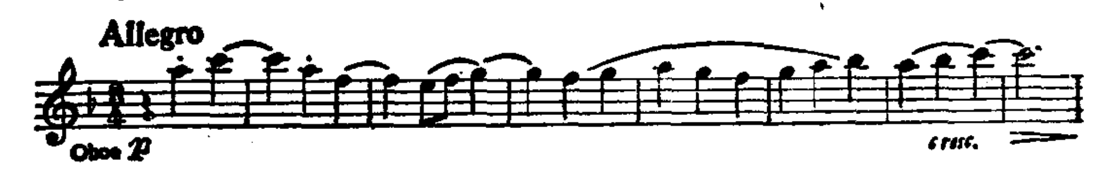
1＝F $\frac{2}{4}$ 0 3 4 6 | 5 43 2 5 | 1 2 3 43 | 2 - ‖

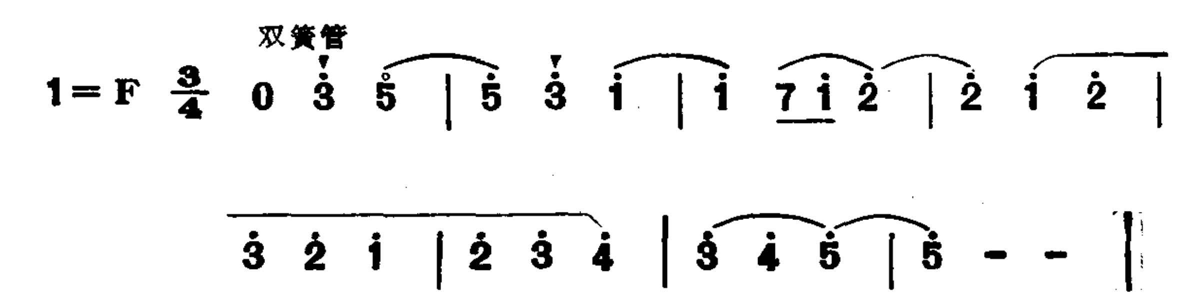
我们很难相信，这样长的一个乐章几乎全用这个简单的乐句写成。这里没有复杂的主题开展，只有开头主题的片断不断地、天真地、反复，仿佛陶醉于自身的美和妩媚中，调性和乐器色彩的巧妙变化像是大自然本身的光影闪动。一个短小的五音音型）上例中第二小节）无间断地反复了八十次，但整个乐章仍然使人浮想联翩，难以自遏。

Ⅱ、溪边小景：Andante molte mosso　第二乐章充满了流水淙淙声响，小提琴上短小的颤音大概是昆虫的唧唧叫声。在乐章的末端我们清楚地听到先是鹌鹑、夜莺和后来是杜鹃的鸣声。但小提琴上的优美旋律什么也不描绘，只能表达最愉快，最悠闲的情绪。

Ⅲ、村人的欢聚：Allegro　这就是《田园》交响曲的谐谑曲：在这乐章中，贝多芬以一些经过句回忆了他在维也纳近郊的"三个贪食人"酒店那类地方听过的乡村乐队。这里有舞曲的暗示：有些像笨重的跺脚声，有些则像下例双簧管独奏这样的优雅醉人的乐句。

例112



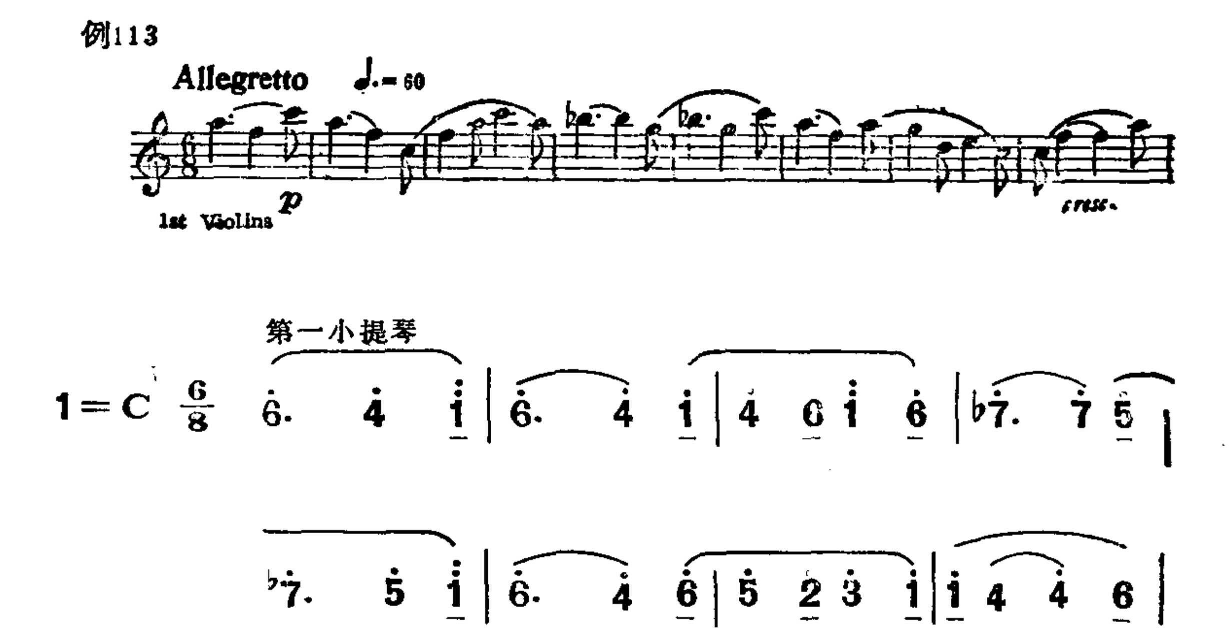


但谐谑曲的大部分音乐对农民舞蹈，甚至对最精致的女芭蕾舞演员来说，都显得过于轻快。这乐章不间断地进入第四乐章。

Ⅳ、暴风雨：Allegro　酒店音乐被逼真的雷雨打断，请注意贝多芬是如何维妙维肖地捕捉雷暴雨来到以前几秒钟的不安情绪。你几乎能看到暴风雨到来前的暂时宁静如何被初起的急风和头阵的大雨点打破。接着，暴风雨在咆哮。低音弦乐器的轰鸣是印象派作曲技巧的神来之笔，但它比德彪西还早九十年。我们听到雷鸣也听到闪电，风在高音的短笛上呼啸。暴风雨十分猛烈，但不使人感到恐惧，它来无踪，去无影，直接地进入到末乐章中去。

V、牧人之歌；暴风雨后的愉快，感恩心情：Allegretto， 雷声渐渐消失，牧人吹出的感恩歌开始了末乐章。歌声先由独奏单簧管后由圆号奏出。在贝多芬时代，牧人确是在维也纳近郊放牧。他们唱歌，吹笛子。在贝多芬看来，这些都是他所热爱并崇拜的大自然的一部分。但到他创作《田园》交响曲时，他已聋得听不见这些了。那的确是痛苦的日子：贝多芬发现他身旁的友人能听到牧人唱歌，吹笛子，而他，身为作曲家，音乐家，却什么也听不到。羞辱和绝望使他想自杀（关于贝多芬自己对这种情绪的描述可参看他给兄弟们所写的一封著名信件的冗长引文。这就是贝多芬的《海利根斯塔脱遗言》。见本书143页）。

但当贝多芬的乐队先用小提琴响起作为末乐章主题的牧人之歌时，他的悲剧消失了——好像整个世界都为这晴空万里，云散日出的奇景而欢庆鼓舞。



整个末乐章似乎是感谢上苍，感谢大自然，感谢太阳的狂喜赞歌，也是感谢宇宙间仁爱力量的赞歌，这宇宙在贝多芬时代的人以及我们时代的人看起来似乎都是黑暗的，荒诞的——荒诞到

令人恐怖的程度。像贝多芬那样一个满怀愁绪和自找痛苦的人怎么还能窥见到这种光华，并且用他那令人难以理解的艺术炼丹术激励着我们去分享其狂喜的预见——哪怕只有片刻的瞬间——这的确是个奇迹，像日出那样的永葆青春的奇迹。

交响曲的乐队编制是：短笛、长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、小号二、定音鼓和常规的弦乐组。

A 大调第七交响曲，Op.92

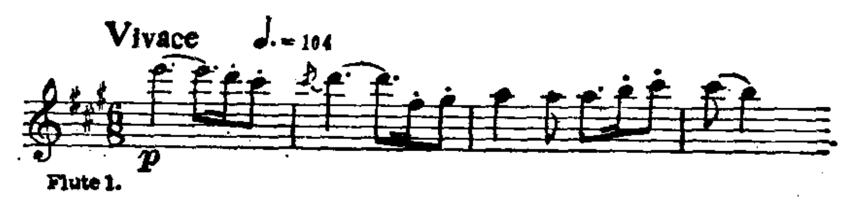
当贝多芬创作他的第七交响曲时，人们正注视着欧洲的版图被鲜血重新绘制。那是在1811——1812的秋，冬，春三季。这部作品在6月间完成，此时拿破仑战事已进入最后的高潮，大举侵犯俄国，旦夕之间溃不成军。历史迅速地向前推进。当这部交响曲第一次上演时，拿破仑帝国已到达了分崩离析的最后阶段。这部交响曲的寿命将超过卷进这场蔚为壮观的政治大变动中的所有帝国——法兰西帝国，神圣罗马帝国，俄罗斯帝国和英帝国。

贝多芬本人于1813年12月8日在维也纳大学大厅指挥了这部作品的首次演出，这是为奥地利和巴伐利亚伤兵而举行的义演。在纽约市的首次演出是在1843年11月18日，由希尔指挥纽约爱乐乐团演奏。

Ⅰ、Poco sostenuto；Vivace 引子很长，展开得很充分。一个雄伟而朴素的主题在乐队中至上而下地阔步走来，除了用全乐队的全奏和弦偶尔加以强调外，甚少渲染。这个素材和另一个更优美、娇柔的第二主题结合起来宏伟地展开。接下去才是这一乐章的快速的主要部分，它是根据一个轻松、跳跃的音型写成的。柏辽兹对此极感兴趣，把它称之为农人的轮舞。



例114

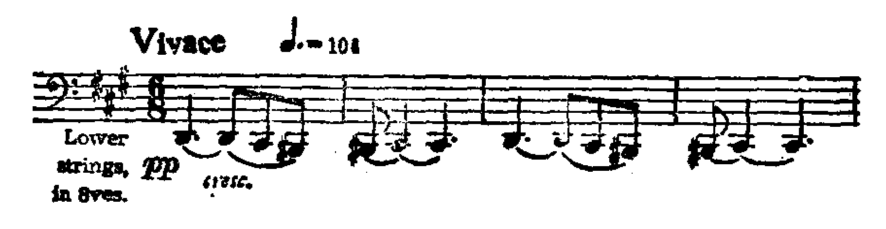


第一长笛

1＝A $\frac{6}{8}$ 5. 5.4 3 | 4. 4.6 7 | 1 1 1.2 3 | 3 2

但不久它就逐断增强，超越了任何人间舞蹈的界限。它巨大的能量从未失去控制，但贝多芬的同时代人对它感到迷惑。例如：本章结束前的一段著名音乐使韦柏感到吃惊，他大声喊到：贝多芬“是该进疯人院了”。这段音乐出现在尾声中，在乐队的低音区，中提琴，大提琴和低音提琴奏着一个强有力的五音乐句，不断地反复（来自那个跳跃的主部主题），上方的乐队增强到宏伟的最后高潮：

例115

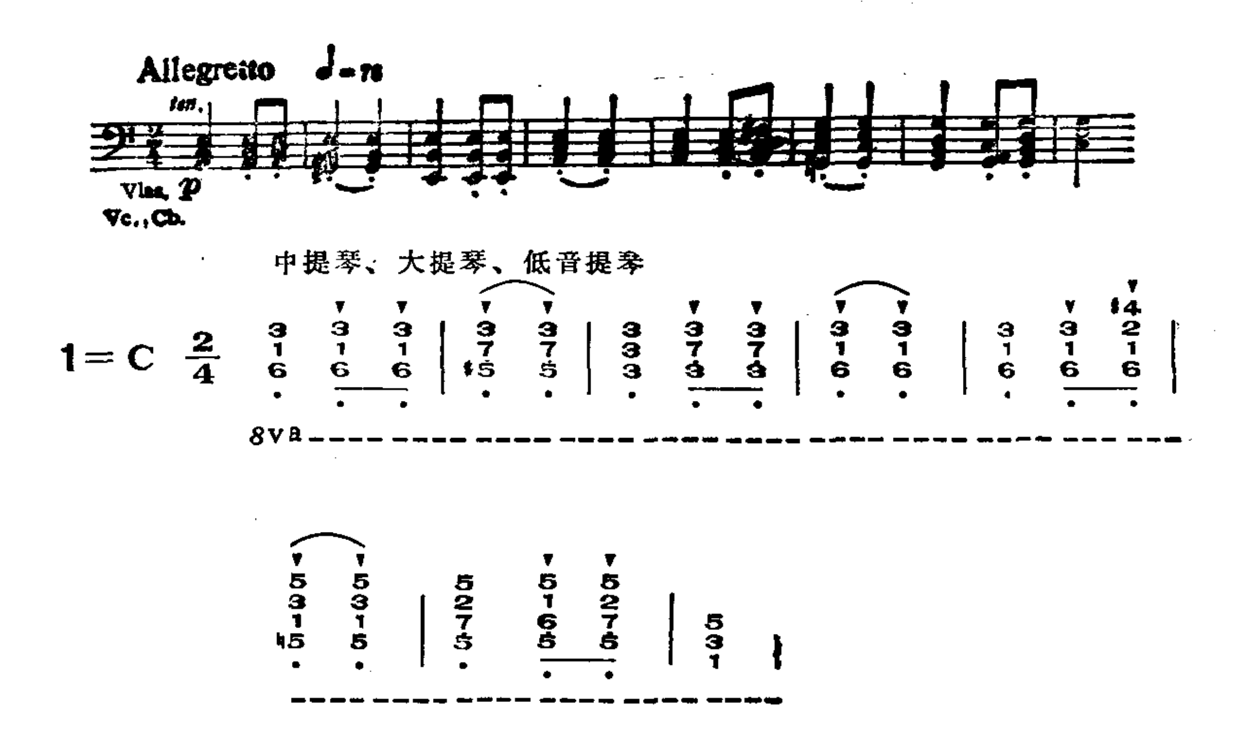


低音弦乐器八度奏

1＝A $\frac{6}{8}$ 4. 4 3 #2 | #2 3 3. | 4. 4 3 #2 | #2 3 3. |

Ⅱ、Allegretto　虽然标记是Allegretto，但这一乐章绝不是轻快的。我们知道，贝多芬曾犹疑过，是否把它标为Andante。它开始时，是由木管吹奏的柔和长音和弦，以后是低音弦乐器上安静的节奏搏动——与其说它是一支旋律，倒不如说它是不停跳动着的心脏——它一直伴随着这整个主题和后面的一组变奏：

例116



围绕在它周围的是中提琴和大提琴交织起来的声部。不久，伤感的α小调转到明朗的大调中去，单簧管和大管在这里用另一种节奏吹了一些更为流动的旋律。即使在这里，如果你留心听的话，以前的节奏搏动仍在乐队的低音区轻声地作响。当高潮平息下来的时候，这主题的片断时而在这个乐器上，时而在那个乐器上低声耳语，最后，这一乐章在小提琴的叹息、回响声中结束。

即使在这部交响曲的首次演出中，这个 Allegretto 就被听众要求重演；对慢板乐章来说，这是少有的荣誉。它不久就受到普遍的欢迎，因此，有些指挥把它插进人们不太熟悉的第八交响曲中去借以博得掌声！

Ⅲ、Presto；Assai meno presto　谐谑曲充满着使人惊异的爆发性和动力性的对比，这倒不是由于它轻快的节奏，多变的乐队色彩以及情趣横溢的机智，而是由于各主题的绝妙联系和曲式上的高度完善。开头两小节的坚实笔触用细雨般的顿音加以对比：

例117



第一小提琴

1＝F $\frac{3}{4}$ 1 | 3 1 0 3 | 5 3 0 5 | i̇ i̇ 7 | 6 6 5 |

4 4 3 | 2 – – |

这个突然的对比在开头的小节（这时缩剩前面的四个音符）从弦乐组的低音区跳向高音区时，变得更为强烈。这时，妙趣横生的三声中部中两个音符构成的短小音型在木管的高音区中来回摆动，和主要部分呼应。

三声中部本身即富有对比，它出其不意地从谐谑曲各主要段落中突现出来。它再一次地从头至尾再现。在本乐章的末端，当它好像还要作第三次反复时，被全乐队演奏的五个尖锐和弦打断，令人感到幽默的不耐烦。

Ⅳ、Allegro con brio　在旋风般的末乐章中，舞曲的冲力以更有力的方式出现。确如瓦格纳出于对贝多芬的仰慕，把这乐章称为“舞曲的极品”。开头的主题可理解为一种大型的弗吉尼亚舞曲，但不久它就发展成壮丽无比的、令人激动的篇章。使任何舞蹈花式都相形见绌。

例118



第一小提琴

1＝A $\frac{2}{4}$ 2 23 5432 | 3 34 6543 | 2 23 5432 | 3.i i | i

这种不停息的旋动席卷全篇，像是酒神的狂怒；一个高潮接着一个。奇怪的是：这些都发生在传说的奏鸣曲曲式之内，它最后结束在难以描述的宏伟的尾声中。

交响曲的乐队编制是：长笛二，双簧管二，单簧管二，大管二，圆号二，小号二，定音鼓二，以及常规的弦乐组。

F大调第八交响曲，Op. 93

贝多芬的性格是多方面的，又温和，又狂热，内心充满着尖锐的矛盾。——这些也许可以部份地解释他作品中所表现出来的紧张与对胜利的强烈感受。这些感受在他的一些更雄伟的作品中总是那样使人们受到感染。他的多方面的性格也在作品中的强烈对比中反映出来。

他特别善于在同一个时间内创作两种性格截然相反的作品，他的第七和第八交响曲都在1811年开始创作。贝多芬几乎刚刚写完第七交响曲中的爆发性的谐谑曲和旋风式的末乐章(1812年5月下旬或6月上旬)，就把全副精力转到它的较温柔的姊妹篇。他在第八交响曲的手稿上标注的日期是"1812年10月，于多瑙河上的林兹。"

第七交响曲于1812年12月在维也纳首次演出后立即获得极大的成功。由于反应强烈，这次音乐会的全部节目几天后又重演一次。在这两次音乐会上，Allegretto一章都被要求重演。

第八交响曲的进展较慢。它的首次演出于1814年2月27日在维也纳的舞会剧院举行时，被插在又一次上演的第七交响曲和贝多芬的极受欢迎的《惠灵顿大捷》或《维多利亚之战》的中间。

当他的友人指出这新的第八不如其它作品受人欢迎时，贝多芬咆哮地说："那是因为它比其他作品好得多！"虽然第七在这两部作品中更受人欢迎，我们有理由相信贝多芬说的是他的真实思想。因为和第七比较起来第八交响曲的整个织体更是无比地细腻，更为精致复杂——在某些方面它更为大胆，尽管看起来它比较严谨。它用传统的四乐章形式。

Ⅰ、Allegro vivace e con brio　交响曲以一个十分可人的方整而对称的短小主题开始。初听起来，它像是出自十八世纪晚期的那些写轻松愉快交响曲作家的创作室。

例119



在这里，贝多芬好像又暂时地回到过去的洛可可式的雅致中去。但这彬彬有礼的一躬还没有鞠完，他就忘掉身上的化装舞会服装，又拿出老样子，大摇大摆地走来。这导至他很快地进入第二个主题；这里，他迟疑了一下，好像又在和旧的古典公式开玩笑。他就是这样继续地走，品尝着每一次前进的步态，每一次音乐的变化。对这些，他都用卓越的熟练技巧和机智加以处理。

他把主题一分为二，在不同的乐器上加以发展，构成小型的交响高潮。开头素材的再现和活力充沛的尾声在意想不到的文静幽默中结束。

Ⅱ、Allegretto scherzando　在传统的慢板乐章的地方，贝

多芬为我们写了一首可爱而短小的Allegretto scherzando。后来，它用这个主题即兴写了一首开玩笑的轮唱曲："答，答，答，我亲爱的玛扎尔，愿你生活的好，很好很好……"。"答，答，答"，我们在木管上听到的这种整齐的响声就是指节拍机，或者，说得得更确切些，是指节拍机的前身："音乐记时钟"。这种记时钟是由玛扎尔改善的：

例120

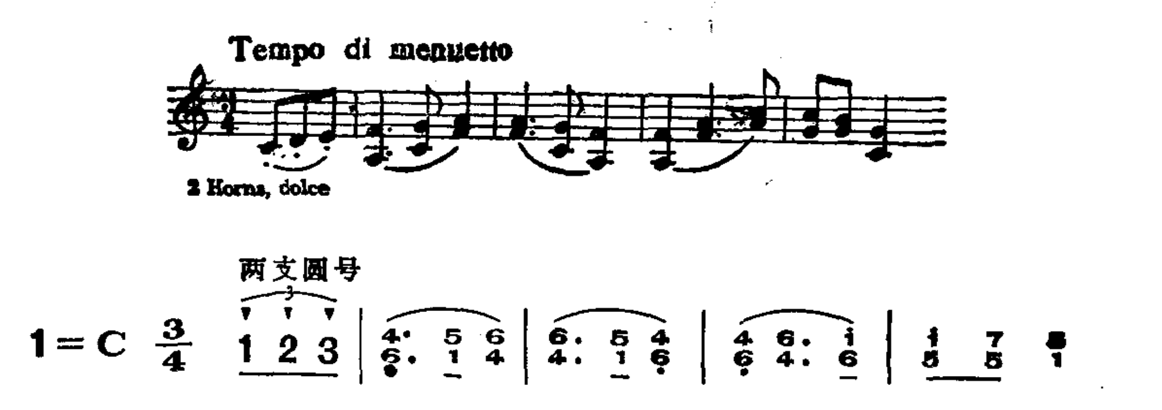


第一小提琴

1 = ♭B 2/4 #4 6 | 5 #4 6 5 4 6 5. 3 | 3223 ♮4 23 1 0 |

Ⅲ、小步舞曲速度(Tempo di menuetto)：为了和这部交响曲其他乐章的轻松活泼保持一致，贝多芬在这里又回到了十八世纪的小步舞速度，但在风格上则不尽相同。和传统的小步舞曲最接近的，是传统性的但极优美的圆号二重奏，它开始了中间的三声中部。

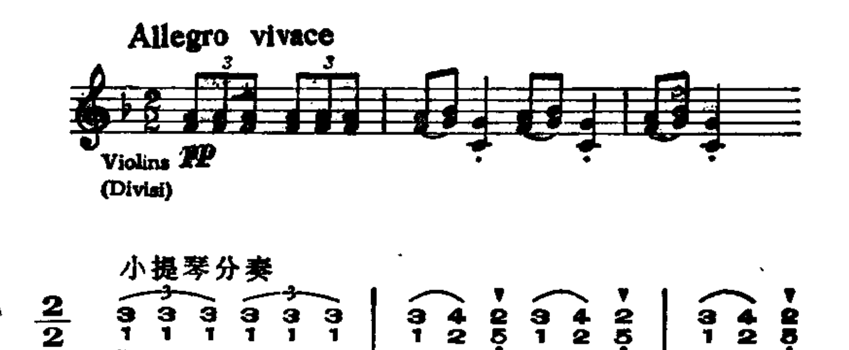
例121



Ⅳ、Allegro vivace 闪闪发光的舞曲性末乐章的曲式介于

回旋曲和传统的交响奏鸣曲曲式之间。回旋曲的叠句在屏息，低声的耳语中开始：

例122



这乐章在曲式上充满着使人意想不到的安排，在和声上充满着强烈的曲折对比，当时一定令人觉得蛮横，但至今听来犹感清新而不落俗套。音乐就这样走着，走着，好像沉醉在它自己的创造热忱中而不能自拔。

贝多芬用的乐队，其规模和这部交响曲的风格一样，是有节制的，他用了长笛二，双簧管二，单簧管二，大管二，圆号二，小号二，定音鼓和弦乐组。

d小调第九交响曲，末乐章的合唱根据席勒的《欢乐颂》写成，Op. 125

贝多芬和席勒基本上属于同时代的人。贝多芬在第九交响曲中使用了席勒的诗句。在年青时代，他们都感受到法国大革命的冲击，那时革命的浪潮正冲破边境而进入德国和奥地利。在第九交响曲末乐章中所歌颂的人类博爱是席勒和贝多芬各自的终生奋斗的目标。席勒在这场大规模的斗争中死去，这时离拿破仑自称为帝只有一个星期不到的时间。拿破仑已把法国大革命引向歧途，成为专制统治的工具。贝多芬看到了拿破仑的失败，欧洲秩序的恢复

——虽然是一个反动的秩序——和为自由而战的一页的结束。

在第九交响曲中，他回顾了战争中的胜利与失败，高瞻远瞩地从中吸取教训，并用这伟大的合唱终曲的远见和乐观精神为他的九部交响曲戴上了桂冠。

席勒的《欢乐颂》长期以来吸引着贝多芬。他第一次计划为这首诗篇谱曲时只有22岁。当他计划把这篇颂诗用在一首有合唱的序曲中时，他已经42岁了！保存下来的最早的第九交响曲手稿，是1817年写的。又过了七年才完成这部交响曲，他为这部交响曲集中地花了一年半的辛勤劳动。1824年2月，他为它作了最后的润色。

第九交响曲于1824年5月7日第一次在维也纳上演时，贝多芬的耳朵已聋得无法考虑去担任指挥。他坐在乐队中间，手里拿着总谱，试图跟随音乐的进行。但是他似乎找不到音乐进行的地方。演出结束时，掌声雷动，但贝多芬却无法听到。这一情况，乔治·格罗夫曾作了描述；他是听到参加第一次演出女中音翁格女士告诉他的。这时，贝多芬已经去世很久。他说："这位大作曲家，虽然坐在丰富的音乐声中，但他什么也听不见，甚至，在这部伟大的作品结束时，对观众的掌声都无动于衷，还是站在那里，背着听众打拍子，一直等到翁格女士把他转过身来，或是示意他转过身来的时候，贝多芬才看到人们还在拍手，表示出最大的欢乐。在座的每一个人猛然意识到，他刚才之所以转身是因为没有听见。人们无不像触电似的感到震惊。接着，同情和仰慕的心情象火山一样地爆发出来。"

在美国的第一次演出由纽约爱乐乐团担任，指挥是乔治·罗德，时间是1826年5月20日。

Ⅰ、Allegro ma non troppo,un poco maestoso　引子中

神秘的空五度像是开天辟地以前的黑暗和混沌。它暗示着这是一部庞大的作品。逐渐地，主要主题的片断从黑暗中显现出来；突然，主题本身像闪电似地在乐队中闪耀。

例123



主题之后有不少的副题素材，多半是抒情的。在一个强烈的高潮之后，乐队平息下来，回到开头的震颤的空五度中去。以后是用开头素材写成的高度集中的展开部，接下去是整个主部的再现。尾声中，在乐队低音区出现的预示不祥的持续低音，似乎是《启示录》中的预见。

Ⅱ、Molto vivace-Presto-Molto vivace 第二乐章是谐谑曲，它的开头是敲击声似的八度。据说，这是贝多芬一次从黑暗中突然走向光亮处想起的。虽然贝多芬可能从来没有想要这么做，但是我这个听众总有这个感觉，那就是：他这种敲击的音响，加上下行的进行和附点的节奏，是和第一乐章的主部主题有联系的，把那个主题压缩成最基本、再简单化不过的形式。

一个轻快如游丝的顽皮主题在第二小提琴上开始，它是由头三个音发展而来的。

例124



第二小提琴

1＝F $\frac{3}{4}$ 3· 3 3 | 6 7 i | 7 i 2 | i 7 6 |

接着，它在中提琴，大提琴，第一小提琴和低音提琴上以短小的赋格呈示的形式相继出现。敲击声又回来，越来越坚决，直到整个弦乐组都跟着节奏摇摆起来，而木管乐器则演奏它们自己的旋律。中间有个对比性的“三声中部”或中段，顽皮而宁静，此后，是开头段落的再现。

Ⅲ、Adagio molto e cantabile—Andante moderato　如歌的慢板由于其前后乐章充满着汹涌澎湃的冲力和戏剧性而显得更为深刻。它是用贝多芬所喜爱的变奏曲曲式写的，实际上它是双主题变奏曲，因为这里有两个基本的主题，其中第二主题无疑地具有浪漫主义的渴望色彩。

例125



第二小提琴

1＝D $\frac{3}{4}$ 3 | 3 2 2 2342 | 4 3 3 3453 | 5 4 5 6 7 | 2 i

这乐章所表现出的温暖与情感的深度是空前的，连贝多芬的其它作品也望尘莫及。

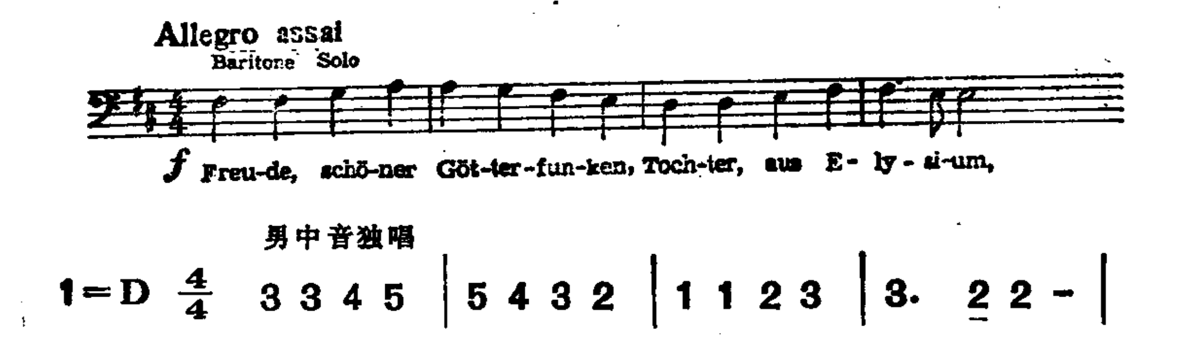
Ⅳ、Allegro assai　末乐章的冗长引子实际上是一座桥，把前三个乐章的主题连到末乐章上去。在末乐章里，贝多芬置身于灿烂的群星之中。在全乐队奏出一段凶猛的，几乎是战争的喧嚣以

后，贝多芬简短地再现了前面每一乐章的主部主题，像是一闪而过的回忆。接着，一个新主题的点滴出现了，末乐章就是用这个主题写成的。

这个空前感人的末乐章的主要部分是由最简单的旋律构成的一套庞大的变奏曲。贝多芬就是用这个旋律为席勒的颂诗的第一诗节“欢乐，你是上帝的灵光，天堂的女郎！”谱曲的（见下面的诗句）（这个旋律第一次出现时是没有歌词的，仅仅由大提琴和低音提琴无伴奏地演奏出来）前三个变奏完全是由乐器演奏的，所不同是，加上了和声的伴奏；旋律的反复是无变化的。

在声乐进入之前，乐队中出现了更为猛烈的、战争似的喧嚣。在一段由贝多芬自己写词的引子宣叙调中，男中音高声唱出：“啊，朋友们，再也不要这种声响了”（或者，说得更直率点：“这些使人痛苦的不谐和的磨擦，滚开！”）。他用更愉快的音响唱出席勒的《欢乐颂》的第一节诗。

例126



合唱进来时反复了最后四行诗句作为一种副歌。下面两节诗（每次都是一个基本旋律的新变奏）由四位独唱演员担任重唱，每次都由合唱重复最后几小节。

此后，这个主题变形为一个活泼的乐队进行曲，它是用莫扎特和贝多芬时代所流行的“土耳其风”（alla turca）写的，用

了特别具有“土耳其”音响的三角铁、钹和大鼓：

例127



以后的一些变奏中包括一个轻松愉快的乐队赋格，一个巨大的合唱复赋格和一个兴高采烈的尾声。总的来说，末乐章所表现的情感深度和音乐的光彩是难以描述的。这部交响曲可列为人类精神的最伟大的成就。

合唱终曲：

第四乐章开头的声乐部分的男中音宣叙调的歌词是贝多芬写的。歌词的其它部分来自席勒《欢乐颂》。

（男中音独唱，四重唱和合唱）

啊，朋友们，莫悲伤，让我们用欢乐的声音齐声高唱！

欢乐，你是上帝的灵光，天堂的女郎！

女神呀，我走近你的神殿，心喜欲狂。

你的法术把由无情的习俗分开的人们

又重新连上。

在你的羽翼下，所有的人都将成为兄弟。

愿富有者帮助他的朋友，

愿贵妇人的夫婿和我们齐声欢唱，

就如同全世界的人都在你的心上一样！

让那无情无义的人，

独自在忧伤中离开那可爱的人群徘徊徬徨。

人世上的欢乐都来自大自然的胸膛，

无论是善，是恶，都跟随着它的足迹走遍四方。

它给我们吻和酒，

是忠诚的朋友，直至死亡。

它把生活的欢乐带到人间的最低层，

也带给和上帝同住的神将。

（男高音独唱和合唱）

欢乐，上帝的昼夜在宇宙间的光荣轨道上运转，

兄弟们，快把善行的航程引到胜利的方向。

（第一节诗反复）

（合唱）

拥抱吧，千百万人民！

吻这整个世界。

兄弟们，星际的尽头是我们慈爱的万能之父，

啊千百万人民，你可跪在他的面前？

你可感到他与你同在？

到星际的尽头去找他吧，他一定住在那星际的尽头。

这乐章的其它部分反复了以上歌词的不同段落。

第九交响曲的乐队编制是：短笛，长笛二，双簧管二，单簧管二，大管二，低音大管一，圆号四，小号二，长号三，定音鼓，三角铁，钹，大鼓和弦乐组。

茅于润　译

阿 尔 本·柏 格

(Alban Berg)

1885年2月9日生于维也纳，1935年12月24日卒于维也纳

小 提 琴 协 奏 曲

“纪念一位天使”，柏格的小提琴协奏曲的总谱手稿上这样写着。这首小提琴协奏曲像一首安魂弥撒曲，悼念一位十八岁的姑娘玛侬·格罗庇尤斯，她是名建筑师格罗庇尤斯和阿尔玛·玛丽亚·马勒的女儿。

1935年2月，波斯顿小提琴家路易·克拉斯纳请柏格写一首协奏曲，在一定时间内由他专利演奏。当时柏格正忙于完成他的歌剧《露露》，无意中断《露露》而腾出手来写协奏曲。

同年5月，美丽的玛侬·格罗庇尤斯去世；柏格一直是她的挚友。玛侬患了小儿麻痹症，勇敢而又温顺可爱地与病魔挣扎，悲惨地死去。柏格获悉，伤心非凡，决定写一部小提琴协奏曲纪念她。他立即搁下《露露》的最后一幕，以几近狂热的急切心情，昼夜赶写，创作的速度对他来说快得异乎寻常，1935年7月15日，柏格写信给他的朋友、作曲家安东·威柏恩说：“……每天十三小时干下来，我精疲力尽，脑子里再也进不去任何音乐，只好上床。那天〔7月12日〕我基本上完成了小提琴协奏曲的‘作曲’部分〔也就是说，全曲已有个大致的样子，还没有完整的配器〕，我从早上七点直到晚上九点坐在琴旁或书桌旁，中间几乎没有停过。希望再化六、七个星期，可以完成配器。之后，我就可以去卡尔斯

巴德，继续写《露露》的总谱了……"

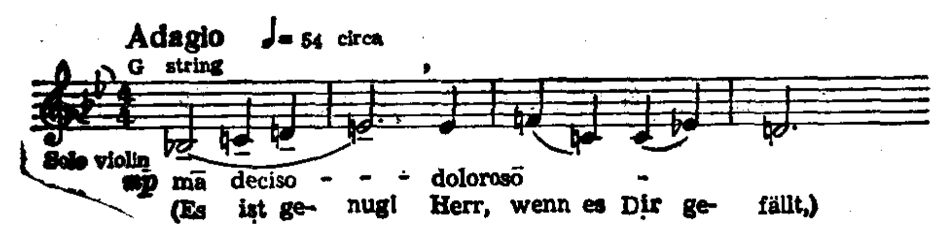
同样热烈的工作步调也反映在8月7日致威柏恩的另一封信中："……希望下星期能多给你写上几句。目前，我象疯子一样赶写〔小提琴协奏曲〕完整的总谱，希望能在八月中旬结束。因此，其他一切都撂下了。"

据维利·莱希称，总谱于8月11日完工，他在8月中旬去看过柏格。这就是说，通常要化一年至二年才能写成一部大规模管弦乐曲总谱的柏格，这次只化四个月左右便写成他的第一部，也是他唯一的一部小提琴协奏曲。

小提琴协奏曲采用所谓的序列也即十二音技巧，不过是按柏格的独特方式，不仅保存了传统调性的感觉（在适合于他所要求的目的时），而且在总谱中用上了一些传统音乐的引录，作为象征隐喻之用，其中最重要的一个例子就是路德教众赞歌"这够受了"的旋律，柏格运用这一旋律时的和声配置也按照巴赫在大合唱No.60《啊，永恒一语雷霆万钧》中那样。巴赫的大合唱有副标题《恐惧与希望的对话》。在死神的威胁面前，挣扎于恐惧与希望之间，似乎也是协奏曲体现的主旨之一，虽然我们不能贸然作此定论。

众赞歌的第一句"这够受了，主啊，这果真是你的意愿吗？"不仅歌词惊人，旋律进行用了（传统避用的）三整音（中世纪所谓的"音乐魔鬼"），也是十分惊人的。柏格还把三整音掺进在基本音列的末尾：

例128



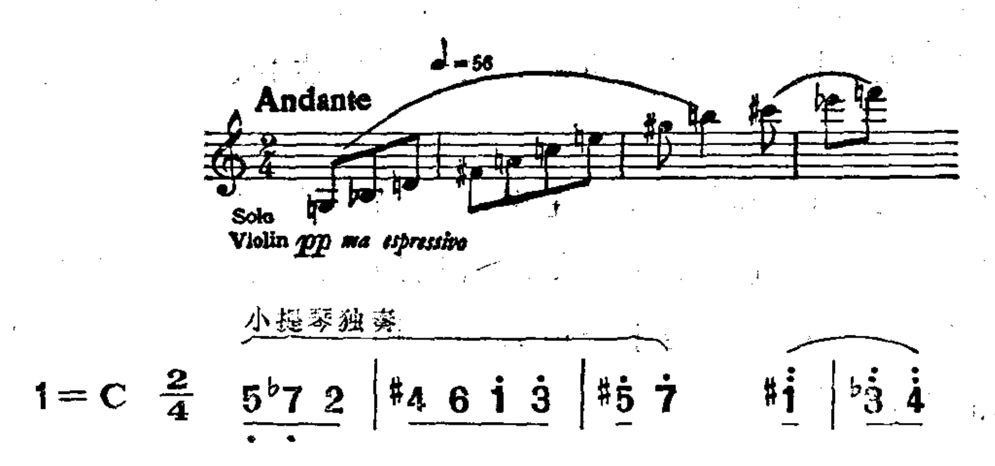
小提琴在G弦上独奏

1=♭B 4/4 1 - 2 3 | ♯4 - - 4 | 5 2 2♮4 | 3 - -

这部协奏曲共两个乐章，每一乐章又有两部分。作曲家在1935年8月28日写给勋柏格的信中是这样介绍的："I (a) Andante（前奏曲）；(b) Allegretto（谐谑曲）；II (a) Allegro（华彩段），(b) Adagio（众赞变奏曲）。"专门研究柏格的学者汉斯·雷德利希认为，第一乐章原来打算为玛侬·格罗庇尤斯作音乐画象，第二乐章则表示"死亡大劫和升天变形"。

I、Andante—Allegretto 有一个安静的引子，主题建立在纯五度上，纯五度在小提琴的四根空弦上拉出听上去很自然。这四个音是下图所示基本音列的奇数音：第一、第三、第五和第七几个。音列中最高的四个音正好落在众赞歌的歌词"这够受了"一句上。柏格一反常用手法，而把基本音列用作一个易于辨认的主题，在独奏小提琴简短的引子后出现如下：

例129

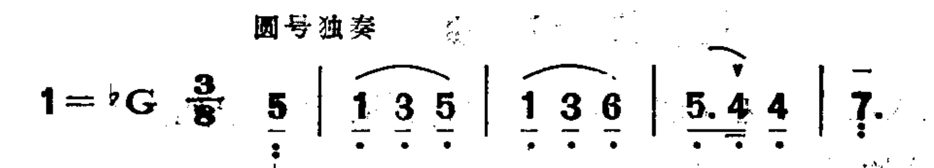


这一乐章第一部分为温柔的梦幻，独奏小提琴大部分时间狂想式地进行着，几乎像在即兴演奏，其实这段音乐有高度严谨的结构。

第一乐章第二部分〔I (b) Allegretto〕的谐谑曲风格，据说是回忆玛侬的快乐活泼的天性。独奏圆号在总谱中引入一个卡林西亚的民间旋律，它是这样开始的：

例130





这一欢快的曲调也和基本音列有关，但欢乐上蒙着一层忧愁。这一曲调已不大能令人联想起它的来源——农家的兰德勒舞。

Ⅱ、Allegro—Adagio 末乐章的前半部分充满活力，要求节奏自由变化，如拉华彩乐段地(sempre rubato,frei wie eine Kadenz)演奏。在这段音乐中，很容易想见死之挣扎愈演愈烈，如雷德利希所说的那样。高潮处，(柏格特地标上"Höhepunkt"一字)听到尖锐的切分节奏，和他在两部歌剧《沃采克》和《露露》中运用的死亡动机相仿。

高潮导入众赞歌"这够受了"的完整的旋律以及建立于其上的两段变奏。这时的小提琴独奏像是悼亡玛侬的哀歌。结束时，小提琴上行，也许有象征意义地，进入音列的最后一次陈述，恬静的陈述，端庄地结束在轻柔的高音G上，其他弦乐则向下直沉，反向拉出开始处的纯五度。一周轮回告终。最后一个和弦暗示和解与和平。

柏格的小提琴协奏曲直到他去世后才上演。首演的荣幸为国际现代音乐协会在1936年4月19日举行的巴塞罗那音乐节所得。由路易·克拉斯纳担任独奏，赫尔曼·舍尔申指挥。

协奏曲的配器为：短笛二、长笛二、双簧管二、英国管、A调单簧管一、降B调单簧管二、降B调低音单簧管、降E调次中音萨克管、大管二、低音大管一、圆号四、小号二、长号二、低音大号、定音鼓四、大鼓、小鼓、钹、低音锣、高音锣、三角铁、竖琴和常用弦乐器。

露露组曲

"最毒妇人心"，这远远不是什么俏皮话；致人于死的女人是古老、也许十分原始的假想。露露的可敬的祖先有古典神话中的女海妖，引诱水手葬身海底；有美艳而冷酷的狮身女妖，男人们解不出她出的谜语就被她吞入肚里，露露就是古代条顿人的罗累莱。[1]

十八世纪中，从玛侬·列斯科开始，又孕育出一大串浪漫主义的女蛊，一个更比一个狠毒，最后发展为卡门、达利拉、娜娜、孔德里、莎乐美和露露。

柏格的歌剧《露露》是根据弗兰克·韦德金德的两部卓杰的戏剧而写的。韦德金德是十九、二十世纪之交的德国表现主义作家，是一位理想主义者，写了高度伦理（而又远非说教）的巨著《大地精神》和《潘多拉的匣子》[2]，选用的题材震惊了当时陈腐伪善的时世。

柏格将两部巨著巧妙地剪接（丝毫未动原文）而成歌剧台本；和瓦格纳晚期的歌剧台本一样，完全受音乐曲式的支配。歌剧共

---

① 罗累莱(Lorelei)，莱茵河上以歌声诱杀舟人的女神。

② 潘多拉的匣子，希腊神话中潘多拉不听宙斯大神的话，私开盒子，因而将疾病、罪恶等各种祸害散布于人世的故事。

三幕，前半部（从开始到第二幕正中）写露露在社会阶梯上一步步向上爬去，接连毁了三个丈夫。后半部正好相反，她自己为三个男人所毁（三个复仇型人物，相当于她的三个前夫），掉回原来的底层。

露露的第一个丈夫是医生，发现妻子与肖象画家私通时，心脏病发作而死，画家做了她的第二个丈夫，发现她当上玄恩博士的情妇而开枪自杀。第三个丈夫玄恩博士发现她勾引他的儿子阿尔瓦时，企图逼她自杀，反被她枪杀。她随即因杀人罪而被判坐狱。三名崇拜者（其中就有那位怪诞的悲剧人物格希维茨伯爵夫人）合力将她营救出狱，一起逃奔巴黎。她时运不济，又去伦敦，社会地位每况愈下，终至沦为普通娼妓。最后一场中，惨死在一名嫖客拆线工贾克手中。

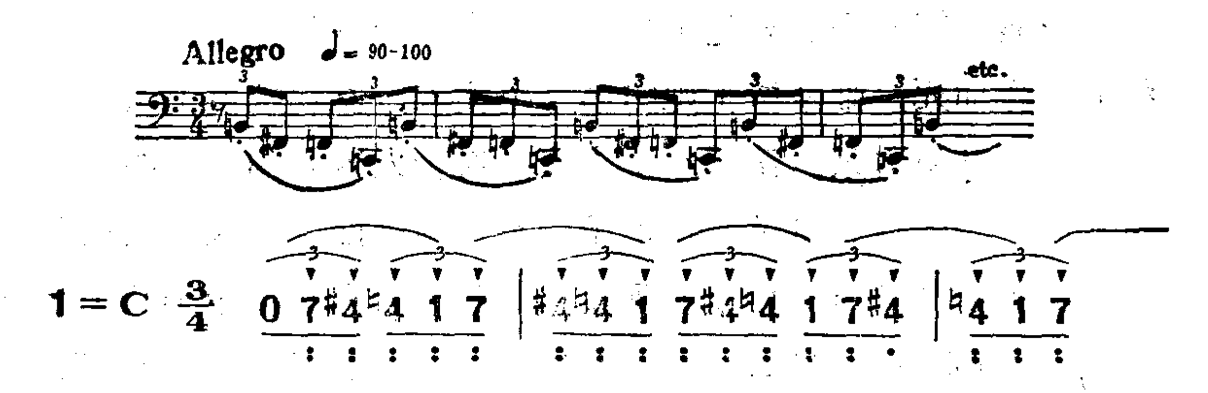
柏格未及完成最后一幕的配器便去世。但在1934年，他将歌剧片段集成一个五乐章的组曲，并全部配器完成。他曾打算把整部组曲叫作《露露交响曲》，但这首作品在他死后出版时仍称为《露露组曲》。五个乐章分别为：1、回旋曲，2、持续低音，3、露露之歌，4、变奏曲，5、Adagio。只有第二和第三乐章是从歌剧中原封不动地摘录，余均不然；第一乐章和末乐章将原始材料作重大删节，甚至加上新的衔接组织。

I、回旋曲(Andante与赞美诗)。由两个与露露有关的音乐动机引入，是第二幕中露露与阿尔瓦的两场戏的综合，戏中阿尔瓦显然将夺其父所爱而承露露青睐。

II、持续低音（Allegro）。这段交响间奏连接第二幕前后两半，因此正好处于歌剧中央(中间一幕的中央)，也是露露一生的转折点：因杀害玄恩博士而被捕坐牢。柏格也把它用作音乐戏剧结构上的转折点；换言之，后半部歌剧以种种微妙方式成为前

半部的倒影。这种倒影的形式在这段持续低音间奏中得到最为显著的强调。它本身也一分为二，后半段照式照样重复前半段，不过是反向而已。整段间奏建立在下面的持续低音主题上。

例131



柏格在歌剧台本中特别指明，这段音乐间奏的倒影形式应伴

露露被捕	露露远走高飞
三人逮捕露露	三人助之越狱
露露上镣铐	露露解除锁链（扮作伯爵夫人）
拘留传审	在医院检疫站
紧张等待，希望日衰	紧张等待，希望渐萌
开庭	就医
她有罪	她有病
法官与陪审团	医生与学生
三人证其作案	三人营救潜逃
判罪	自由
囚车转移	救护车转移
监狱	监狱
狱门闭	狱门开
开始听天由命	重新热衷生活
牢房壁上露露的影子	铁铲上露露的影子

→一年图圖→

以一段无声电影，大致介绍露露此时的命运。电影的顺序应相当于音乐的对称结构，名符其实地前后对称（先向前展开，然后又倒叙）。为此，必须尽量赋予相应的情节及伴随现象以平行的顺序，产生如上的画面连接（按箭头所示方向）。

（作曲者注："除上述平行二栏中重大事件相对应：如'开庭——就医'等等外，小事、甚至细节也应对称，如手枪——听诊器，子弹——药瓶，法律——医药，章节标记——霍乱杆菌，手铐——绷带，囚犯号衣——医院病服，狱中过道——医院走廊，等等。人物之间也应有类似的对等，如法官与陪审团——医生与学生，警察——护士，等等"）。

Ⅲ、露露之歌是露露在玄恩博士逼她自杀时的自我辨护和自卫。她唱的头几句歌词，恰好是通贯全剧和她有关的基本序列，或十二音音列（许多次要主题也是由它得来的）：

例132



1＝C $\frac{3}{4}$ 1 3 4 | 2̇ 5. 6 | #4̇. #5 7#6 | #2̇#i̇ i̇ i̇ i̇ |

如果有人因我而死，那也不减损我的德和才；
你娶我、我嫁你，为的什么，谁还不明白。

你为我把知己朋友抛弃；却舍不得背叛你自己。
若说你为我牺牲了暮年，你却占有了我的青春。
说我怎样就怎样，我不想装成另外的人；

我天生就是这模样，也没谁把我当作另一个人。

Ⅳ、变奏曲这段器乐间奏连接第三幕的两场戏，为伦敦搁楼终场的潦倒无望作铺垫，让观众有所准备，露露就在这里干那街头神女的勾当。主题是一首柏林妓女唱的歌，取自韦德金德编的一部歌曲集。四段变奏是：1．Grandioso，2．Grazioso，3．Funèbre，4．Affettuoso。

V、Adagio 是伦敦搁楼上最后一场戏的交响乐浓缩。格希维茨伯爵夫人在整部戏中对露露绝望地一片痴情、始终追随于后，这时看着露露带了最后一个嫖客拆线工贾克进房去。露露发出临死惨叫。伯爵夫人冲上前去相救，拼命敲门门不开。突然间，房门猛地推开，拆线工持刀而出，正好直捅伯爵夫人。伯爵夫人在死亡的挣扎中还衬着无比温柔的音乐，凄惨动人地，喃喃地唱着情死之歌："露露，我的天使——让我再看你一眼！——我就在你身边。我永远在你身边，直至永恒……"

《露露组曲》的配器为：长笛三、短笛三、双簧管二、降E调单簧管二、低音单簧管、大管三、低音大管、圆号四、小号三、长号三、低音大管二、定音鼓四、大鼓、铙(钹)、小鼓、大锣、小锣、三角铁、颤音琴、钢琴、竖琴和传统弦乐器。

《露露组曲》于1934年11月30日由埃里希·克莱伯指挥首演。歌剧（不完整的）由苏黎世国家剧院于1937年6月2日首演。柏格将歌剧题献给他的老师勋柏格。（《露露之歌》单独题献给安东·冯·威柏恩，祝贺他五十岁生日）。

抒情组曲三章

阿尔本·柏格的广受欢迎的抒情组曲作于1925—26年，原为弦乐四重奏，是他的发展中的一个转折点。正如标题所提示，这是

一部优美动听的作品。它预示了柏格的最后几部最为成熟的作品，同时也令人回忆他青年时期的浪漫主义风格。

《抒情组曲》的基本音乐素材(即十二音音列或序列)，也就是柏格同时正在写作的一首歌曲的素材。这首歌词是西奥多·斯托姆的诗"为我闭上眼睛。"柏格已是第二次为这首诗谱曲，第一次是在1900年。柏格计划将同一首诗前后(即1900年与1925年)谱写的二支歌同时发表，以庆祝他的出版商、进步的环球出版社成立二十五周年。这家出版社也是助柏格和威柏恩的有力支持者。前后两首歌截然不同，正好用以强调柏格二十五年来的风格变化。

柏格在1925年10月12日写给安东·冯·威柏恩的信中将这首歌同未来的《抒情组曲》联系在一起，说："我也寄去了一首歌(情歌)，歌词同公司的成立纪念无关。或者应该说，我寄去了两首歌：一首是老早的，一首是全新的。新的这首是我在这里(特拉休登避暑胜地)写的。我第一次尝试用真正严格的十二音(音列)写作。可惜我对此道远没有你那么精通，因此，关于弦乐四重奏的进展情况，目前还无可奉告。(不过，可以告诉你，这将是一部弦乐四重奏组曲，有六个短短的乐章，是抒情的而不是交响性的。)"

迟至1926年完成时，这部四重奏正式定名为《抒情组曲》。1927年1月8日由科利希四重奏在维也纳首演，很快就流传开了。1927年8月，环球出版社社长埃米尔·赫茨卡建议柏格从中选几段改编为弦乐曲。柏格找威柏恩商量。"我在考虑改编第二、三、四几个乐章，"他写道，"你看行不行？也许配器稍微改动一下？(例如大提琴进行得太高的那些段落)。我迫切需要你帮我出个主意。请马上写信告我，以后再讨论，火速！"

事实证明，这个计划岂只是可行，三个乐章的改编曲成了柏格的最动人最成功的管弦乐作品。1929年1月21日由雅夏·霍伦

斯坦指挥在柏林首演。纽约爱乐乐队于1931年10月22日在美国首次介绍了这三个乐章的乐队本，由埃里希·克莱伯指挥。

《抒情组曲》是感情浓郁的音乐。不用其他佐证，单是原来六个乐章的标记便足以说明柏格的意图：1. Allegretto gioviale, 2. Andante amoroso, 3. Allegro misterioso；三声中部 estatico, 4. Adagio appassionato, 5. Presto delirando；Tenebroso, 6. Largo desolato。我们还有一个证据，那就是《抒情组曲》的基本音列和"为我闭上眼睛"第二次谱的歌曲是同一个。再说，这首歌的歌词和音乐所表达的感情气氛似乎同《抒情组曲》十分接近。这首诗的题材是传统的浪漫主义的爱与死。如果再要证据的话，可以在组曲的末乐章中找到；柏格在此引用了瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔特》的开始主题。乐队曲的三个乐章如下：

Ⅰ、Andante amoroso　这一纯属自我抒发的乐章是一首自由回旋曲。一开始就由第一小提琴宣唱的叠句，在三次主要的重复中都很容易辨认。各次出现之间，我们听到简短的对比段，速度略为活泼些，采用对比的和弦织体。行将结束时，一直是较清晰的回旋曲式的轮廓有意变得模糊。

Ⅱ、Allegro misterioso；Trio estatico　幽灵似的音响一半得自特殊的运弓技巧：弓子靠近琴桥、弓子放在指板上拉、拉泛音，用弓背拉，有时甚至用弓背敲击琴弦。弦乐队全部用上，更大大加强了这些效果，可是，柏格还进一步加强，大量重写乐器分谱，往往把平常的弦乐组分成九个独立声部之多。

Ⅲ、Adagio appassionato　一看标题就知道，这一乐章是《抒情组曲》的感情高潮。开端主题的特征是趑趄不前的半级进行，由各组乐器逐次演奏；整个乐章从头至尾象是一串主题点滴回忆。最后的高潮如狂风暴雨，热烈而紧张，随后却是一片高大而

宁谧的冥想。

管弦乐曲三首，Op. 6

"献给我的良师益友阿诺尔德·勋柏格，我对他的感激和敬爱是无穷的"。这是阿尔本·柏格在早期浪漫主义作品《管弦乐曲三首，Op.6》上的题辞。

这部迷人的作品是柏格成长危机的产物，危机的产生是由于他同那位作曲家长者作了一次推心置腹、严酷无情的讨论，随后这位年轻人又进行了认真的自我检查而触发的：

柏格在1913年6月14日给他的师长的信中写道："亲爱的勋柏格先生，你想必能够理解，在我最欢快明朗的美好记忆里，会突兀地出现上次的那个下午。那天下午的谈话虽然令人丧气，却是句句真理。我必须感谢你的训斥，和感谢你给予我的其他一切一样，因为我深知你是为我好……。

"我希望不久能让你看到我用行动表示我现在无法用言语表达的东西。我要一下乡就开始那首组曲。也许有一天我也会写出一些快乐的曲子来……"。

柏格写组曲的愿望发展成这部管弦乐曲三首的草稿，他打算在1914年9月13日勋柏格四十岁生日时送给他作礼物。但是柏格写得很慢，一丝不苟，严格要求自己。他写信给勋柏格说："我不断问自己，左一遍，右一遍，（在这三首乐曲中）表达的东西是否比以前写的那些有所进步，有些小节我往往连续考虑好几天……"结果，只有第一首和最后一首赶上勋柏格的生日。在附去的信里，柏格写道：

"多少年来，我一直心怀愿望，但又是强烈希望，并誓志写点什么献给你。勋柏格先生，在你指导下写的那些作品，如奏鸣曲、

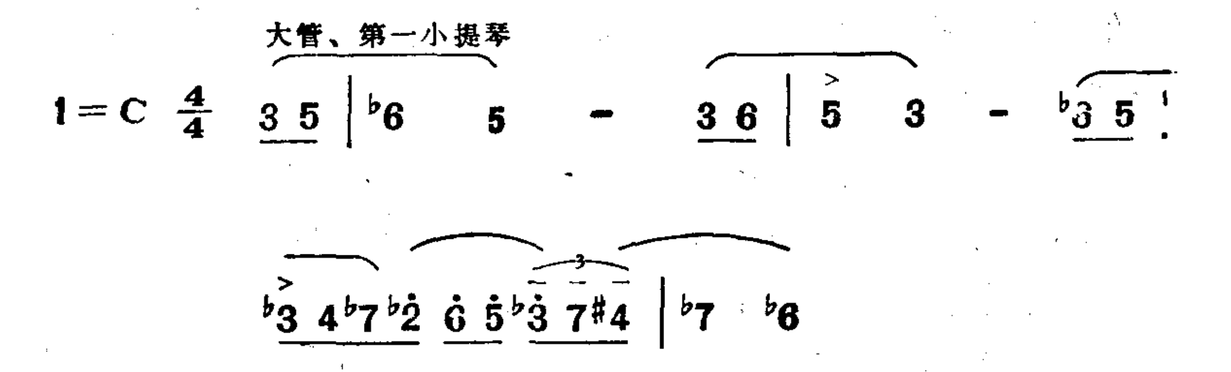
歌曲与四重奏，当然都不能用，因为本来就是从你那里得来的。我希望自己独立地写点什么，然而必须和方才提到的那些作品一样好，可以献给你而不致招你不快。但好几年来一再失败……

我不知道今天是成是败。万一失败，务必请先生以慈父为怀，接受我此举的一番心意。”

Ⅰ、前奏曲：Langsam　第一乐章以八件打击乐器几乎轻不可闻的震颤开始。这片朦胧的音响不久就有其他乐器组喃喃加入。但直到第十五小节才听到一条清晰的旋律线，乐章的正主题，由小提琴和大管同度演奏：


例133





音符满满的第三小节中的大幅度起落在简练而紧张的主题展开中起重要作用。结束时乐章隐没在开始处的迷朦音响中。

Ⅱ、轮舞：Anfangs etwas zögernd；Leicht beschwingt；Langsames Waltzer-tempo　这一乐章在气质和技法上都接近马勒笔下的农村兰德勒舞曲和圆舞曲风味的乐章。但它的古怪

的旋律跳进和偶然出现的敲击性的伴奏，也预示着柏格的歌剧《沃采克》露天啤酒店一场（第二幕第四场）。

Ⅲ、进行曲：Mässiges Marschtempo; Viel Langsamer; Allegro enelgico; Sehr langsam 末乐章的长度等于前两章的总和。末乐章自由地建立在传统的奏鸣曲快板形式上，但整个感觉几乎是戏剧性多于交响性，几度上升到灾难性的高潮，最厉害的一次，整个乐队嘎然而止，定音鼓砸出山崩地裂似的切分节奏。

例134



定音鼓(用双鼓槌)

1=C $\frac{4}{4}$ 0 0 0 2 2 2 0 2 2 | 2 2 02. 0 2 0

有人把这段酷烈的高潮比作马勒第六交响曲末乐章中表示劫数难逃的“一下下重槌”和马勒第九交响曲第一乐章中的“死亡节奏”，也即那切分的心跳声。事实上，这类象征性的切分运用还可以回溯到斯特劳斯的《死亡与变形》中逼真的心跳紊乱，甚至到瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔特》最后一幕中库维纳尔唱“Bist du nun tot?”时特里斯坦的崩溃。柏格这里的狂野的发作也预示了《沃采克》中玛丽遇害后的一段幕间曲里，乐队的强烈crescendo突然中断，剩下刺激神经的阵阵破裂声。这首想象力极为丰富的乐曲中还有许多地方是《沃采克》的先声，有着无数美妙地维系过去和将来的环节。

这部作品的配器为：短笛、长笛四、双簧管四、英国管、单簧管四、降E调单簧管、低音单簧管、大管三、低音大管、圆号六、小号四、长号四（包括一支低音长号）、低音大号、大鼓、小型大鼓、钹（一悬空、一装在大鼓上）、大锣、小锣、两对定音鼓、小军鼓、三角铁、大槌（无金属声者）、钟琴、木琴、钢片琴、竖琴二、分成五部的大弦乐组。

沃采克交响片段，Op. 7

阿尔本·柏格的《沃采克》和德彪西的《佩利亚斯与梅丽桑德》并美，为本世纪影响最大的两部歌剧。而且，《沃采克》是唯一的一部列入标准常备剧目的表现主义歌剧。歌剧内容取自乔治·比希纳①于1837年去世时未及完成的悲剧《沃伊采克》。比希纳的《沃伊采克》是一份激烈的社会起诉书，它不仅控诉了1848年与1849年革命前夕梅特涅统治的反动德国，也是对他所看到的人类命运、兽性和残暴的控诉。

在柏格的歌剧中，我们看到的头脑单纯的士兵沃采克是环境的不幸的牺牲品：他的长官嘲弄他；军医把他当作白鼠进行试验；军鼓队长打他；情妇玛丽又对他不贞。沃采克绝望之余，杀死玛丽，后在企图洗去手上沾满的血迹时淹死在池塘里。

这部歌剧于1914年动笔，1921年才完成。起初没有一个出版商愿意出版、没有一家歌剧院愿意接受这个艰深的作品。所以柏格接受赫尔曼·舍尔申的建议，选出三段以音乐会形式演出。1924年6月由舍尔申指挥在法兰克福首演，效果如此成功，柏林国家歌剧院当即同意演出，1925年12月14日在柏林国家歌剧院首演，由

① 比希纳(Büchner, Georg, 1813—1837)，德国学者。

埃里希·克莱伯指挥。

Ⅰ、第一个片段从连接第一幕第二、第三场的幕间音乐开始，一直延续到第三场中央在玛丽房中。黄昏时分，玛丽手里抱着孩子站在窗口，军乐队由远而近。玛丽看见那身材魁伟、气势轩昂地走在队伍头里的军鼓队长，不禁动心。音乐衬托的一段对白，叙述玛丽的邻居马格丽特取笑她对那军鼓队长的迷恋。玛丽怒，辱骂马格丽特，砰的一下把窗关上，军乐声被关在窗外。玛丽回头看孩子，爱抚间，想到自己不婚而育的罪过，百感交集。她唱起一支莫名其妙的催眠曲，哄孩子睡觉。

第一幕　第三场

玛丽：钦篷，钦篷篷篷。你听，孩子，他们过来了！

（军鼓队长率领军乐队从玛丽窗前走过。）

　　那些兵，那些兵，长得多英俊。

（音乐会演出本删去了玛丽和邻居马格丽特的对白。）

（玛丽砰地关上窗户，军乐声不再听到。台上只剩玛丽母子二人。）

　　算了，孩子，别管它！你妈是个可怜的娘子，

　　你又是她的私生子，可你甜甜的小脸，给妈妈多大的宽慰。

　　（她摇哄着孩子）

　　睡吧、宝贝……

　　姑娘，瞧你怎么办？

　　没有丈夫生孩子！

　　问这干什么？

　　只要我一直唱下去，

　　睡吧、宝贝，我的好宝贝，

　　谁也不来管这些！

汉色尔，套上六匹雪白的骏马。

快给它们喂个饱，

别给它们吃干草，

别给它们饮清水，

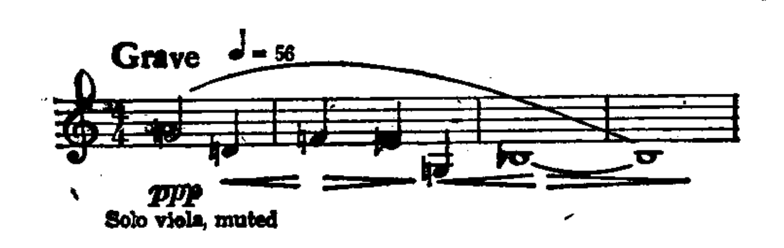
要给它们喝冰酒！

（看见孩子已入睡）

只给它们喝冰酒！

II、第二个片段以第三幕深夜玛丽房中烛光下的第一场开始。曲式采用主题与七段变奏，加一段赋格结束。主题分成对比的两部分：第一部分是一个对位的乐句，由一支加弱音器的中提琴开始：

例135



中提琴独奏，加弱音器

1=C $\frac{4}{4}$ 5 - 2 | 4 - ♭3 5̣ | ♭7̣ - - - | 7̣ - - - |

这一句伴奏着玛丽读圣经，她在读第一行经文。主题的第二部分是玛丽狂呼“主啊，主啊，别望住我！”几段变奏力求保持希望与绝望两极的大起大落，也就是玛丽这段独白的特点。

第三幕　第一场

玛丽：“在他的口中察不出谎言来……”

主啊，主啊，别望住我！

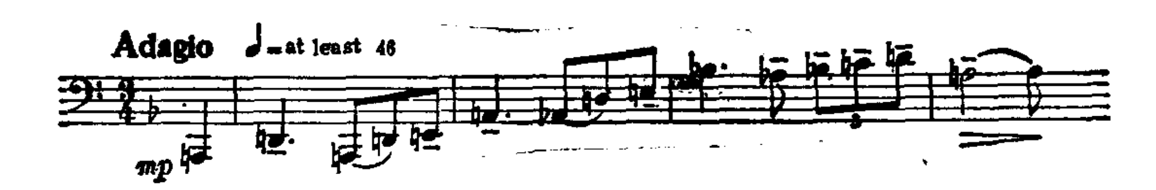
（她连翻几页）

“法利赛人带来一个行淫的妇人。耶稣说：我不定你的罪，去吧，从此不要再犯罪了。”主啊！

（双手掩脸，孩子更紧地偎向玛丽）。
这孩子如刀割我心！走开！
（把孩子推开。）
可耻的东西！
（突然温柔起来）
不，过来，过来！
（把他拉近些）
过来！
"从前有个苦孩子，没有爹也没有娘……父母都死去，世上没有一个亲人，他没有东西吃，日日夜夜哭泣，因为他世上再也没有亲人……"弗朗兹没有来，他昨天没来，今天也没来……
（匆匆又翻几页圣经）
关于那个马格达伦，圣经是怎样说的？……"她跪下，亲他的脚，哭泣，眼泪湿了他的脚，把香膏抹上。"
（捶胸）
救世主啊！但愿我也能用香膏抹你的脚！救世主啊！你怜悯她，你也怜悯怜悯我吧！

Ⅲ、最后一个片段就从第三幕第四场结束前不久沃采克淹死处开始。分组演奏的弦乐和木管缓缓奏出上行的半音音阶，宛如水泡从尸体上缓缓泛起，更增添夜景的恐怖。幕落时，开始了全剧篇幅最长、最婀娜动人的一段间奏：

例136



1=F $\frac{3}{4}$ 3 | 6. 3 6 7 | 3. ♭3 6 7 | 4. ♭3 4 5 6 | ♮3 - 3

8va

这一旋律发展成为一首令人断肠的管弦乐悼歌，一支哭泣世上大大小小受尽践踏的沃采克的悼歌。就其戏剧作用来说，有人把这首间奏曲与齐格弗里德的葬礼音乐相比，即连接瓦格纳的《诸神之黄昏》中最后两场戏的那段音乐。

悼歌消逝。幕起后是玛丽家门口的街上。一个阳光明媚的早晨。孩子们在玩"绕着玫瑰转。"玛丽和沃采克的孩子正在骑竹马玩。另一群孩子涌上，激动地咬着耳朵说话。其中一个走近玛丽的孩子，对他说："喂，你妈妈死了！"所有的孩子一哄而下，赶去看死人。唯有玛丽的孩子太小，不懂事，独自留下，边骑竹马边唱"跳啊跳"。最后他也一步步跳着下场。幕落在空无一人的舞台上。

《沃采克片段》要求一个庞大而色彩鲜艳的乐队，包括长笛四，短笛四，双簧管四，英国管，A调、降B调、和降E调单簧管四，低音单簧管，大管三，低音大管，圆号四，小号四，次中音长号，中音长号二，低音长号，低音大号，定音鼓两对，钹，大鼓，小鼓，音鞭，大、小锣，三角铁，木琴，钢片琴，竖琴，以及弦乐"至少五十至六十件，"（时常分组多至十二个声部）。

顾连理 译

艾克托·柏辽兹
(Hector Berlioz)

1803年12月11日生于伊泽尔科特的圣安德烈，1869年3月8日卒于巴黎

《浮士德的沉沦》（三个选段）
(Damnation of Faust)

1827年秋，柏辽兹第一次接触莎士比亚后，在艺术上受到很大震动；他还没来得及从这场震动中恢复过来，就又被卷进了另一次重大的文学经历。在英国演员访问演出《哈姆雷特》和《罗密欧与朱丽叶》后几个星期，二十岁的吉拉尔德·德·纳瓦尔所翻译的歌德的《浮士德》出版。译文精彩极了，连歌德本人（他已经读腻了德文版的《浮士德》)都觉得读法译本其乐无穷。“这本不可思议的书一开始就叫我入了迷，”柏辽兹写道：“我对它是爱不释手，不间歇地读着，在饭桌上，在剧院里，在街上，到处都读。”

对柏辽兹来说，这是一次硕果累累的邂逅。他的《浮士德》八景、《戏剧性传奇即浮士德的沉沦》以及《幻想交响曲》中的许多乐思都是受它的启发而写的。他觉得非把《浮士德》中的八个插段谱上音乐不可：“这么莽撞做了还不够，竟一个音符的效果也没听过就自己掏钱叫人刻了总谱。”若干年以后他断言他的《八景》是不成熟的。他甚至尽可能搜罗《八景》的谱子加以销毁。不过，他仍然认为他原来的乐思很好。“的确，”，他写道，“我

再一次采用了它们，在《戏剧性传奇即浮士德的沉沦》中作了完全不同的发展。”

清唱剧式的《浮士德的沉沦》完成于1846年，柏辽兹为它加了一个不落俗套的副标题《戏剧性传奇》。同年12月6日首演时观众反应极为冷淡，因此使柏辽兹在经济上破了产——这在他已不是破天荒第一次。“在我的艺术生涯中，从未有过什么事比这次出乎意外的冷漠更伤我的心了，”他在《回忆录》中写道。直到柏辽兹去世七年后，巴黎观众才改变了态度；《沉沦》于1876年第一次重演，取得压倒一切的成功，因而不得不连续在六个星期天重复演出，在接下来的四分之一世纪中，负有盛誉的科隆乐队演出柏辽兹的这部音乐，平均每年六次。

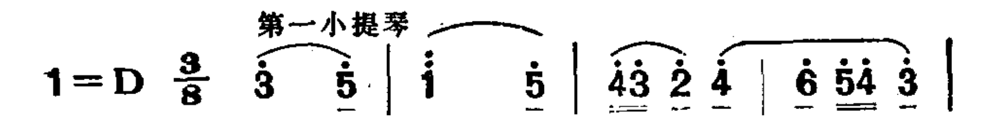
在柏辽兹最受人欢迎的音乐会曲目中，就包括《沉沦》的三首管弦乐选段：《匈牙利进行曲》、《妖精之舞》、《鬼火小步舞曲》。虽然《进行曲》是全曲的第一首，但演出时通常排在最后。它写得太灿烂辉煌了，因此跟在它后面的任何乐曲几乎都会黯然失色。这三个选段之中，没有一段相当于歌德《浮士德》中的任何一场，而且，正如柏辽兹所指出的，也无必要这样做。浮士德的传说很古老了，柏辽兹觉得他可以自由自在地创造他自己的插段，就象别人以前所做过的那样。

I、《妖精之舞》　浮士德终日和奥尔巴赫的地窖中那些粗鄙的酒徒作伴，感到腻烦了，便问梅菲斯托有没有什么好一点的东西可以给他。梅菲斯托展开大氅，于是柏辽兹的魔术乐队奏出的几小节就把浮士德带到了艾尔贝河岸，在那里，梅菲斯托的一首催眠曲似的《Voici des roses》(《这里的玫瑰芬芳》)把他催送入眠；浮士德做起梦来。梅菲斯托催眠曲的旋律先是化成侏儒与妖精的合唱（在合唱过程中玛格丽特第一次在浮士德的幻觉中出现），

最后又化成妖精的圆舞曲：

例137





圆舞曲由小提琴与中提琴奏来，好似一丝游魂，飘浮在加弱音器的大提琴与低音提琴用Pianissimo奏出的一个贯串全曲的延长的单音D上方，而短笛、长笛、单簧管或竖琴的声音则间或闪现其间。

Ⅱ、《鬼火小步舞曲》 柏辽兹刚刚把玛格丽特介绍给我们（这一场，我们应该想像成在她的卧室中发生的），梅菲斯托就召唤鬼火来蛊惑这个天真少女的灵魂并催她入眠。鬼火由轻柔闪烁的木管和弦来表现，这些和弦始终浮动在整个乐队结构中，似乎一点份量也没有。

Ⅲ、《匈牙利进行曲》 原来根本不是为《浮士德的沉沦》写的，虽然它放在这部已经完成的作品中可说是得其所哉。柏辽兹曾写信给他的老朋友、诗人亨贝特·费兰德，叙述他在一次旅行演出中所写的这一乐章的来龙去脉。那是1846年，渴望民族独立的热潮在匈牙利也象在欧洲许多其他国家一样，到达了沸点。在柏辽兹离维也纳去布达佩斯前不多几天，“一位维也纳业余爱好者”（柏辽兹在他的回忆录中小心谨慎地这样称呼他），给他带来一本古老的匈牙利旋律集。事实上，这个“维也纳业余爱好者”可能就是柏辽兹将在那里指挥一场音乐会的布达佩斯国家剧院的匈牙利指挥。他劝柏辽兹说，“如果你要匈牙利人喜欢你，你就从他们的

这些民族旋律中选一条来写一首乐曲，他们一定会高兴得不得了。到你回来的时候，你可得告诉我你对他们的彩声和掌声有什么感想。”柏辽兹接受来客的意见，选用了传统的匈牙利拉科西主题；他在总谱中把这主题称之为“匈牙利战争颂”。这次演出会是什么局面，柏辽兹当时是有点紧张的：

“举行音乐会那天(1846年2月15日)，当这首要命的乐曲就要公演的时刻到来时，一阵说不出的焦虑卡住了我的嗓子。在一段根据开始几小节的节奏而写的小号声之后，主题(你也许还记得)由长笛和单簧管在弦乐拨弦的伴奏下用piano奏出：

例138



在这段出其不意的呈示中，观众保持沉静。接着出现一个长的“渐强”，其中，主题的一些片段以赋格形式进入，而低沉的低音鼓犹如远方的隆隆炮声又不时把它打断。这时，整个大厅中开始响起一种无以名状的咕咕哝哝的声音；而当乐队在一片狂暴的混战中放出那迟误了很久的fortissimo时，剧院中的喊声与顿足声几乎使屋宇震荡。越来越浓的沸腾的感情猛烈地爆发开来，使我胆战心惊，仿佛一根根毛发都竦然而立。从那时开始，我不得不放弃关于如何结束我的这部作品的一切想法；乐队的隆隆雷鸣在这样的火山喷发对比下显得软弱无力，没有什么东西可以阻止它。

你可以想象得到，我们不得不重复这个曲子。演奏第二遍时，听众没等听完尾声的一、两个小节就克制不住了……我把《拉科西进行曲》（这是该曲的匈牙利标题）放在节目的最后一档，是很聪明的，因为在它之后无论我们试图演奏什么都是白费劲……演出结束后，我正在后台一间小房间里擦脸，忽然来了一位衣衫褴褛的不速之客；他的脸上发着光，很古怪地抽搐着，一见到我就扑到我身上，激情地与我拥抱，热泪盈眶，好不容易才结结巴巴地说：

"'啊，先生——我是匈牙利人——一个不幸的人——不会法语——会一点意大利语——原谅——我高兴得发狂——啊！理解你的大炮……懂得如何创作革命的音乐。'我无法描述这个人的那种使人不安的狂喜状态。他一边哭，一边把牙齿咬得格格响。这场面是崇高的。"

一首产生了如此崇高效果的作品，显然是值得把它放在《浮士德的沉沦》的总谱中去的。这样，柏辽兹直截了当而且使人无可辨驳地解释了他何以在全曲开始时就把他的浮士德带到了一个有一支军队正在经过的匈牙利平原。虽然曲调很古老，但它的气质、它的戏剧性巧妙处理和炽烈的管弦乐想象力都是柏辽兹所特有的。这一结合至今使人心驰神往。

《浮士德的沉沦》的三个选段要求短笛二、长笛二、双簧管二、单簧管二、低音单簧管、大管四、圆号四、小号二、短号（或半音小号）二、长号三、大号、低音大号、竖琴二、定音鼓、钹、低音鼓、铃鼓、三角铁，还有惯用的弦乐器。

哈罗德在意大利，四乐章交响曲，由中提琴与乐队演出，Op.16
(Harold in Italy)

柏辽兹与小提琴一代宗匠尼科洛·帕格尼尼相识，是在他的

《幻想交响曲》的一次成功的演出之后；帕格尼尼鼓动他写了他的两部最重要作品《哈罗德在意大利》和《罗密欧与朱丽叶》。柏辽兹在《回忆录》中以热情而带浪漫风味的语言描述了当时的情景：

“听众走光后，我的幸福锦上添了花：一个蓄着长发、目光炯炯、面容古怪而憔悴的人独自在音乐会大厅里等我；他在走廊里拦住了我，和我紧紧握手；这是一个天才，是巨人中的泰坦神，我以前从未见过他，但初次见面就被他深深感动；他那炽烈的赞辞把我的心灵和我的头脑都点燃了。他就是帕格尼尼！（1883年12月22日）

“我和这位伟大艺术家的关系就是从这一天开始的。他对我的命运有着多么可喜的影响啊！而他对我的宽厚大度，下文我将谈到，又引起了多么荒谬的恶意中伤！”

这种恶意中伤一直延续到我们这一世纪。不止一位传记作者不仅对柏辽兹所回忆的与帕格尼尼相逢的日期表示怀疑（柏辽兹确实是记错了日期），而且对他记述的帕格尼尼委托他写作那部后来成为《哈罗德在意大利》的作品的整个故事也是心怀疑团的。但是，杰克·巴曾和大卫·开勒司这两位研究柏辽兹的著名权威，却一致认为可以接受柏辽兹本人的叙述，他是这样写的：

“在上述那次成功的演出之后又过了几个星期，一天帕格尼尼来看我。

“‘我有一把极好的中提琴’，他说，‘一把了不起的斯特拉底瓦利。我非常想用它来开演奏会，但没有适当的曲子。你愿意写一首中提琴独奏曲吗？我觉得，这样的作品，除你而外，我谁也信不过。

“‘当然愿意，’我回答道，‘我感到不胜荣幸。但是，要能满

足你的期望，要写出一首能让你这样一位大师的技艺得到充份发挥的曲子，作曲者自己必须会拉中提琴才行，但我却不会拉。我觉得，这个问题只有你可以解决。'

"'不，不，我一定要你写，'帕格尼尼说，'你会成功的。至于我，目前我身体太差，不可能作曲。这种事我想都不能想。'

"为了使这位著名的大师高兴，我便努力去写一首中提琴独奏曲，但又要使它与乐队结合得不致于减弱乐队的重要性，因为我肯定帕格尼尼的无与伦比的演奏一定会使中提琴始终处于首要地位。这个设想似乎很新颖，不久我心里就有了一个很好的计划，我迫不及待地要把它付诸实现。

"第一乐章刚写好，帕格尼尼便要看看。他一看到这个Allegro乐章中中提琴声部的那些休止时，便喊道：'这根本不行！这样长时间叫我沉默，我必须从头至尾都在拉琴。'

"'我早就跟你说过'，我回答道，'你真正需要的是一部中提琴协奏曲，那样的话，只有你自己才写得出来'，帕格尼尼没有回答，但他看上去很失望，对我的交响曲的草稿未作更多的评论，便离我而去，几天后就动身去尼斯。这时，他已患上他那终于致命的喉疾，过了三年才回来。

"我意识到我的计划不能符合他的需要，便一心一意另辟蹊径来完成它，而不再费尽心机来使中提琴出风头了。我想起了一个念头，就是写一系列由乐队演奏的场景，而中提琴在这里应该象一个闲不住的人那样，参与其间，而又始终保持自己的个性。把中提琴用于我在阿布鲁齐山区（这是罗马西北方的阿平宁山脉的一段）漫游的诗意盎然的回忆之中。我要把这个乐器当作一个忧郁的梦幻者，就象拜伦的《恰尔德·哈罗德》的风格。因此把这部交响曲叫做《哈罗德在意大利》。象在《幻想交响曲》中一

样，一个主要主题（中提琴的第一旋律）在全曲中反复出现，所不同的是，在《幻想交响曲》中，那主题——固定观念——犹如一个热情的插入的乐思一般，总是顽固地闯入与它完全无关的场景，使它们分裂瓦解，而哈罗德的曲调则加到其他管弦乐曲调上，与它们在节奏上与性格上都形成对比，而不会阻碍它们的发展。”

正如柏辽兹所暗示的，在他的交响曲与拜伦的诗歌之间除了在总的浪漫色彩的忧郁和生动活泼的夸夸其谈上也许可以说得上有所联系外，其他就没有什么关系可言了。

Ⅰ、Adagio—Allegro 哈罗德在山中：悲伤、幸福和欢乐的场景。忧郁的开端部分预示了代表哈罗德本人的主要主题；它先以木管乐器用小调奏出，然后独奏中提琴唱出哈罗德的宽广流利的旋律：

例139

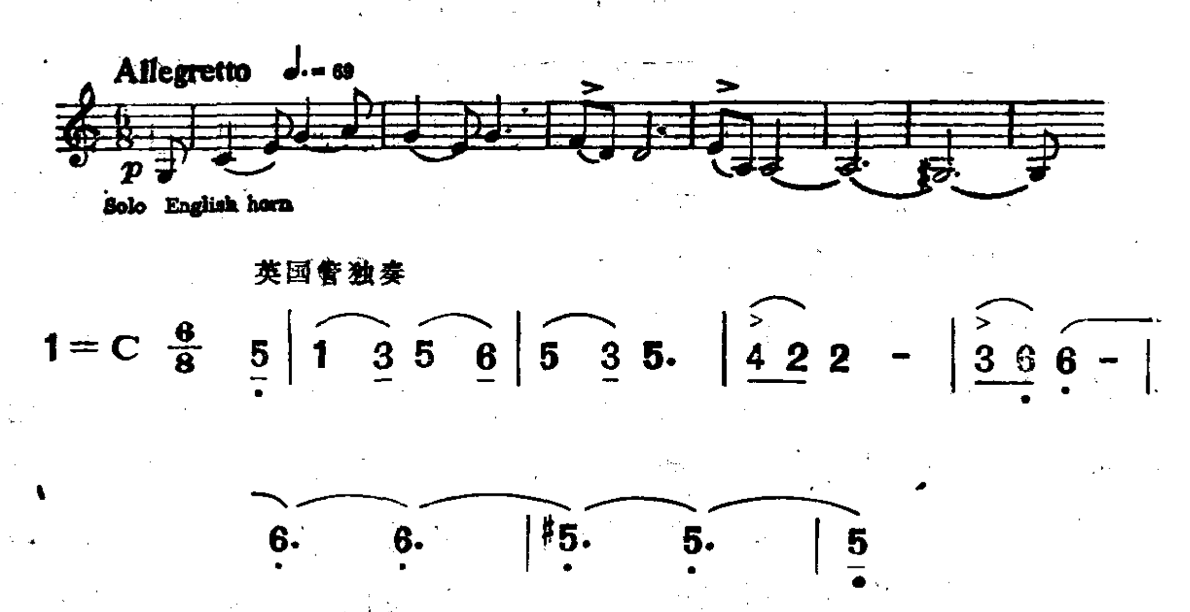


紧接着，中提琴又“尽量轻柔地”重复这旋律。纤丽的伴奏主要由竖琴担任。这一乐章的生动的主部包含了固定观念中一些片段的交响性发展。

Ⅱ、Allegretto　口诵晚祷的香客的进行曲。弦乐器吟唱一个赞美诗一般的旋律，起初是轻轻地，逐渐响亮起来，似乎香客们越走越近，然后又渐渐消失。哈罗德的旋律——固定观念——重现，有时几乎原封不动地，有时则以其变化形式。

Ⅲ、Allegro assai—Allegretto　一个阿布鲁齐山民对他的情人所唱的小夜曲。在一段快速的引子之后，独奏的英国管吹出一个与固定观念有关连的小夜曲的旋律：

例140



Ⅳ、Allegro frenetico　强盗们的宴饮；往事的回忆。在两个狂野而灿烂的塔兰台拉舞曲式的插段之间，乐队重现了前三乐章中的一些片段。

这份色彩绚丽的总谱所用的乐队规模是比较适中的：短笛、长笛二、双簧管二、英国管、单簧管二、大管四、圆号四、短号二、小号二、长号三、低音大号或大号、三角铁、定音鼓、钹、竖琴；中提琴独奏声部最初是为帕格尼尼设计的，一个相当有份量的弦乐组，柏辽兹具体写明“至少要十五把第一小提琴、十五把第二小提琴、十把中提琴、十二把大提琴和九把低音提琴。”

比亚特里斯与班尼狄克特序曲

(Overture to Beatrice and Benedict)

柏辽兹对莎士比亚的爱不只是爱，而是狂热，是崇拜，是神化。他二十四岁时在巴黎所看到的莎士比亚戏剧的演出——《哈姆雷特》与《罗密欧与朱丽叶》——改变了他的整个一生。这不仅表现在他爱上了在这两部剧中饰演奥菲丽亚和朱丽叶的哈里特·史密森并终于和她结为伉俪，而且他对于音乐和艺术的最高理想的整个看法，也因莎士比亚的激情和诗歌而更加美化了。

柏辽兹大概是在1831年旅游意大利时就想到要把莎士比亚的喜剧《无事生非》改写为歌剧的。在不到两年的时间里，他写下了受莎士比亚这部杰作的启示而得的一些音乐场景的草稿。

二十七年以后，当他终于一本正经着手完成《比亚特里斯与班尼狄克特》的时候，这些草稿帮了他很大的忙。灵感展翅翱翔起来。"我简直跟不上我这部短小歌剧的音乐了，"他写道，"一段又一段的音乐纷至沓来，争先恐后，有时候，前面一段还没写完，我就已在开始写一段新的了。"柏辽兹采用了喜歌剧的形式，用说白来连接音乐段落。"这是用针尖写出来的一首随想曲，它要求极其细腻的表演，"柏辽兹在为此剧的首演进行排练的阶段中这样写道。首演于1862年8月9日在巴登巴登举行。从剧名可以看得出来，柏辽兹根据莎士比亚的喜剧所作的改编，其中心是描写那两个人物，他们的喜剧性矛盾冲突以及他们最后的言归于好与恋爱。

这首序曲具有歌剧本身的特点。它生动活泼、变化莫测、具有针尖般细腻的光彩。它那动听的主要主题取自最后一幕中一首轻松的爱情二重唱《爱情是火炬》的伴奏。

例141



长笛

1=G　$\frac{3}{8}$ 0　0　0. 7 | #1　2 |

第一小提琴

$\frac{3}{8}$ 176　543　5 | 0　0 0 |

抒情的对比取自比亚特里斯的咏叹调《我记得那一天》。这两个主题及其富于想象力的变体的对比构成了这首序曲的核心。

《比亚特里斯与班尼狄克特》序曲的配器有：短笛、长笛、双簧管二、单簧管二、圆号四、大管二、小号二、短号、长号三、定音鼓和惯用的弦乐器。

本维努托·切里尼序曲
(Overture to Benvenuto Cellini)

难怪柏辽兹被本维努托·切里尼迷住了。他读了这位佛罗伦萨雕刻家、金饰匠、音乐家、军事英雄、杀人凶手和专讲离奇故事的人所写的那部天花乱坠的《回忆录》——于是这两个人之间相隔的那几百年似乎不存在了。柏辽兹找到了一个和他自己同侪等类的戏剧性人物，这个人，他可以和他同忧戚，共欢乐；这个人，毕生是一位英雄艺术家，一个“天才”（用柏辽兹时代的这个富有浪漫气息的术语来说），一个“超人”；象普罗米修斯那样，把自己炽热的艺术才华献给了感到眼花缭乱而只能部分理解他的人类——一句话，这是一个与他同类的灵魂。

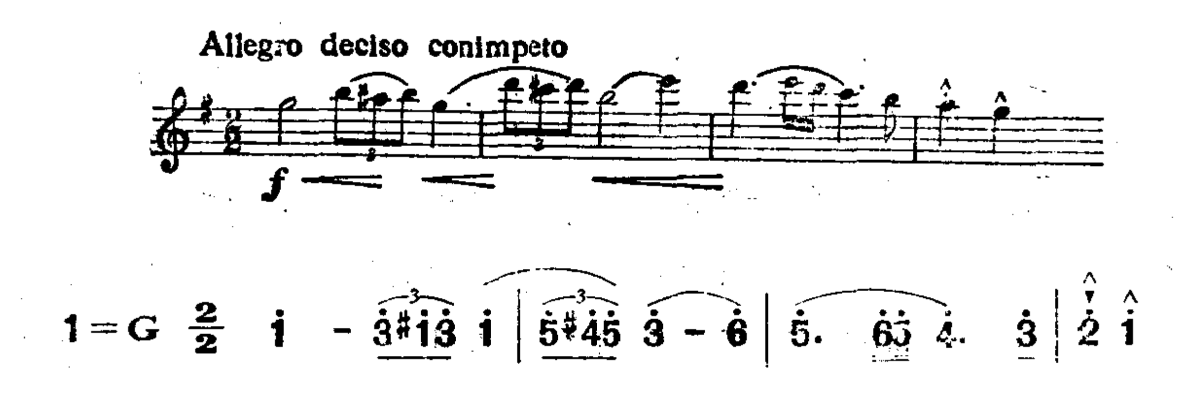
在切里尼身上，柏辽兹找到了他自己那种狂热的强烈感情，

那种一触即发的想象力。我们即以切里尼《回忆录》中的一段文字为例，切里尼非常严肃地描绘了他和一位由牧师转为巫师的西西里人晚上如何在罗马的圆形大演技场相遇并施行巫术而召来数千名魔鬼的经过。虽然切里尼在这个恐怖场合中的勇气似乎堪作表率，但他还是承认，在这场考验结束后，他回到家里一整夜不断梦见魔鬼。作为罗马教廷中的一名技艺高超的长笛吹奏者和音乐家，切里尼在柏辽兹心目中想必应该是浪漫主义歌剧的一个十全十美的主角吧！

为了歌剧的台本，柏辽兹曾向先锋诗人与剧作家阿弗列德·德·维尼[①]求援。但维尼忙于自己的写作，最多只能对法兰西学士院的二位德高望重的庸才拼凑而成的一个倒楣的本子提提意见，偶而作一些润色。

此剧1838年9月10日在歌剧院首演时，用柏辽兹的冷静恬淡的语气来说，观众们"全场一致以令人钦佩的精力"报以嘘声。但序曲却极为成功，获得了柏辽兹所谓的"夸张的掌声"。它的惊心动魄的效果至今不减当年。它不是一般地开始，而是爆破而入，一个切分的正主题使人想起切里尼的火热气质：

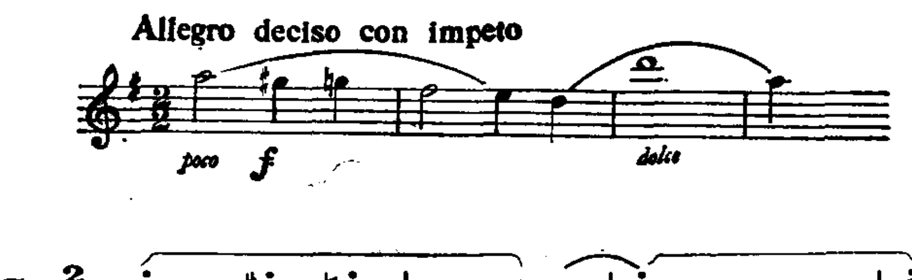
例142



① 阿弗列德·德·维尼（Vigny, Alfredde, 1799—1863），法国诗人、剧作家和小说作者。

这个猛烈的开端被一个平静缓慢的段落所打断，引入第一个取自歌剧的旋律。这个旋律由低音弦乐器拨弦奏出，仿佛只是一个伴奏音型，取自红衣主教因为报偿切里尼浇铸著名的珀耳修斯①象先是主动提出后来又批准赦免他的罪孽时所唱的庄严的旋律。接着第二幕的罗马狂欢节一场中丑角所唱的小咏叹调又加入这一旋律。在将近一半的地方，木管引入一个爱情主题：

例143



1=G $\frac{2}{2}$ $\dot{2}$ - #$\dot{1}$ ♮$\dot{1}$ | 7 - 6 5 | 5 - - - | $\dot{2}$

这是从切里尼和他心爱的台列莎的二重唱改编而得的，他最后赢得台列莎为妻，并为她而手刃情敌庞培奥。作为高潮和结束，红衣主教赦罪的旋律又重新出现，由嘹亮辉煌的小号奏出，整个铜管组在下面陪衬，周围镶着弦乐器奏出的回纹花饰。

柏辽兹的乐队要求二支长笛（一支与短笛交替）、二支双簧管、二支单簧管、四支大管、四支圆号、四支小号、二支短号、三支长号、低音大号（近代演出时往往用大号代替）、定音鼓、大鼓、钹、三角铁和惯用的弦乐器。

序曲，海侠，Op. 21
(Overture, The Corsair)

柏辽兹多么喜欢对比啊！“我追随着‘海侠’（是拜伦的《海

① 珀尔修斯（Perseus），希腊神话中宙斯和达那厄的儿子，是希腊神话中的大英雄之一。

侠》）的不顾死活的冒险。我景慕他那冷酷却又温柔的性格——无情，但又宽宏大量——一个古怪的结合，显然是互相矛盾的感情：爱女人，恨他的同类。”那末，柏辽兹是在哪里读这部历险记的呢？在罗马的圣彼得教堂。“夏日炎炎，我往往整天整天地呆在那里，就坐在一间忏悔室中，感到心旷神怡，和我作伴的就是拜伦。我静坐着，享受着荫凉和寂静，除了外面广场上的淙淙喷泉之外，没有任何声音来破坏这一片阒寂………闲来无事，我便坐在那里畅饮那炽热的诗篇。”

人们不禁要想，“那炽热的诗篇”就是柏辽兹《海侠》序曲的全部灵感源泉。但是事情的经过却是更为复杂的，因为柏辽兹的生活和思想本来就不单一。这部序曲的主要来源看来是作曲家的一次亲身经历。1831年二月，柏辽兹赴罗马途中在从马赛到里沃诺之间遇到了狂风恶浪，险遭灭顶。在这场飓风中，他认识了一个威尼斯海盗。后来，当风平浪静，舟行若停时，一个老水手回忆了他指挥拜伦男爵的海防舰的情况，那是在这位诗人在亚得里亚海和希腊群岛探险期间。

在海上死里逃生之后，柏辽兹差一点又亲手送了自己的命。四月中旬，他在佛罗伦萨得知未婚妻卡米尔·莫克违背前约而嫁给了伊格纳兹·普列耶尔，立刻计划谋杀和自杀。但是，他在地中海狼狈地吃了几口水、“被人象一条鱼一样从水里拖出来”以后，他的计划全部化为泡影。他在尼斯附近疗养了三个星期。事后，当他回忆在煦和春光中度过的这些日子时，他说那是“我一生中最最快活的二十天。”在这一期间，他创作了一部后来以《海侠》之名为世人所知的序曲，或至少是写了它的完整大纲。

序曲的第一个标题是《尼斯之塔》，这是柏辽兹创作这个序曲的过程中经常凝望并偶或坐在其中的那一片风景如画的废墟的

名称。1845年10月19日，序曲由柏辽兹指挥在巴黎首演后，他立刻就意识到这个总谱需要加工。他把它搁置一旁，直到1851—52年去伦敦旅行时，才把它作了修改，并把曲名改为《红色海侠》（《Le Corsaire rouge》）。那种认为这首序曲完全是因为柏辽兹读了拜伦之后有感而作的说法可以休矣；《红色海侠》原来就是詹姆士·菲尼莫尔·古柏①的《红色飘泊者》。古柏是柏辽兹热情崇拜的另一位作者，于1851年去世，当时柏辽兹正在修改他的序曲。古柏的《红色飘泊者》中的一个明显界标是耸立于岩石累累的海滨之上的一座宝塔或磨坊，柏辽兹很可能把它与他的尼斯之塔连想起来了。

正如杰克·巴尔②曾在他的文笔华丽、资料丰富的《柏辽兹与浪漫主义的世纪》中所指出的，在最终完稿的序曲中一定包罗了许多不同的因素：有他到里沃诺的那次暴风雨航程；说不定也有他在这次旅行中遇到的那个海盗式的威尼斯冒险家的一鳞半爪；有一点拜伦的“海盗”的精神；也许也有那本杰出的《红色飘泊者》中的点点滴滴，当然，如果用到古柏的小说只不过是一种表示纪念的感伤姿态，那又当别论。不管怎么说，柏辽兹显然是担心听众会认为他在逐字套用标题，因此删去了“红色”一词。

在开始两个和弦的尖锐的爆裂之后，弦乐器的火热绚丽的音乐与木管的激动不安的和弦交替出现。一段瞬息即逝的轻柔的adagio使人想起柏辽兹在拜伦的故事中备加欣赏的那些对比，接着乐队又以同样迅猛的速度开始了一段扩展的交响乐进行。抒情

---

① 詹姆士 菲尼莫尔·古柏(Cooper James Fenimore)，1789—1851美国小说作者。

② 杰克斯·巴尔曾(Barzun, Jacques生于1907年)，美国历史学家及教育家。

的第二主题是一个优美曲折的乐句，先由小提琴奏出并加以发展，然后就编入更为复杂的管弦乐织体。谁要是想在这份生气勃勃的总谱中找到什么具体的音画，那不但是徒劳的，而且可能会违背柏辽兹自己的意图。暴风雨和冒险的精神以及柏辽兹的浪漫主义幻想都是无法说死的。

在最后的定稿中，这首序曲的配器是：长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、短号二、长号二、大号、定音鼓以及“至少”十五把第一小提琴、十五把第二小提琴、十把中提琴、十把大提琴、九把低音提琴。

李尔王序曲，Op. 4
(Overture to King Lear)

当柏辽兹于1831年4月初次接触莎士比亚的《李尔王》时，他发出一声大叫，并在他正在那里看书的阿尔诺河沿岸的月桂林的草地上打起滚来。当他体验着李尔王的愤怒和悲痛，更主要的，当他体验着这个老国王的疯狂的时候，他似乎觉得自己的感情快爆炸了。发疯是从戈雅①到舍里考尔特②、从贝里尼到唐尼采蒂到威尔第这些浪漫主义作家最爱用的题目，威尔第的一个没有实现的伟大梦想便是写一部李尔王的歌剧。这类例子不胜枚举。

但是，在其他方面颇有洞察力的唐纳德·弗朗西斯·托维却以三页夸夸其谈而自相矛盾的文字要我们相信，柏辽兹的《李尔王》序曲根本不是讲的李尔王。“不，”托维说道，“让我们还

① 戈雅(Goya y Lucientes, 1746—1828)，西班牙画家及铜版制作者。

② 舍里考尔特(Géricault, Jean Louis Andre Théodore, 1791—1824)，法国画家。

是老老实实地把这首序曲称之为‘说话的低音提琴的悲剧’或‘双簧管请愿的悲剧’或‘乐队的愤激的悲剧’吧……”

我们只能辩解说，柏辽兹认为他是在写李尔王。柏辽兹正好在他第一次阅读《李尔王》之后大约四个星期就写成了这首序曲，这难道只是一种偶合吗？实际的创作紧跟在一次狂暴的感情危机之后。这次感情危机的结果是柏辽兹差一点投水自杀。接着突然云开日出，柏辽兹的愤怒和挫折都不治而愈，他的鲁莽也得到了原谅，刹时之间一切都好了。他又到了里维埃拉。

1831年5月6日，柏辽兹写信给他的朋友说：“我已差不多完成《李尔王》序曲，就只剩下配器了。”到5月10日或11日，他又报告说，“我的曲目中增加了一首新的序曲。昨天我完成了莎士比亚《李尔王》的序曲。”

首演的日期不能肯定。我们知道，在柏辽兹组织的一次巴黎音乐学院音乐会上演出这首序曲，当时柏辽兹对于亲自担任指挥还不太有把握，因此1834年4月9日的这场音乐会是由纳西塞·吉拉尔德指挥的。有人断言早在1832年12月9日这首序曲已经和柏辽兹的《幻想交响曲》和《列里奥》一起在巴黎公演过，但此说看来难以确证。

显然，柏辽兹很钟爱这部作品。三十年以后，当他以一个有地位的著名作曲家身份访问德国时，他应邀指挥这首序曲——据他在《回忆录》中说，这是十或十二年来的第一次。那乐队想必一定是第一流的。柏辽兹来到排练厅。“在指挥台上，”他在《回忆录》中告诉我们，“是《李尔王》的总谱。我举起手臂，开始了；大家开始得那么整齐，又热情，又精确。Allegro中的最最狂野的古怪节奏都演奏得毫不含糊。”他一面指挥，一面为他自己的灵感而不胜惊讶。“啊，这音乐真是惊人！”他对自己说，“难道

真是我写的吗？”他写信告诉国内的朋友，说他“不禁潸然泪下……我当时想，莎士比亚老爹该不至于因为我让他的英国老国王和他的可爱的科俗里亚用这样的曲调说话而咒骂我吧。”

李尔王可能就是以缓慢引子的开端处低音弦乐器用八度演奏的那个威风凛凛的音型来代表的：

例144



而标明 dolce assai 的那个勉强听得见的似泣似诉的双簧管 *ppp* 独奏乐句则公认为是暗示着科俗里亚：

例145



几页之后，这个科借里亚旋律又在四只圆号和柔和的长号组成的温暖的和弦中出现。这个旋律突然被吼叫的铜管乐器和李尔王主题所打断（在这里，李尔王主题是在定音鼓的隆隆雷声衬托下奏出的），往往引起人们追究其中到底有什么戏剧性含意？

序曲的主要部分Allegro disperato ed agitato assai是一个传统的奏鸣曲快板乐章。它那猛烈的正主题（它使人想起开端处的李尔王动机）由第一小提琴以espressivo奏出的甜美的抒情乐句来陪衬。这两个主题在中间部分的发展暗示李尔王在荒原上的狂风暴雨场面；可以估计得到，这发展形成越来越强烈的爆发，最后结束在正主题的狂怒的再现上。这一再现实际上是呈示部的扩展和强化，它因引子中李尔王的音型由整个乐队奏出的庄严效果而显得更加丰富。音乐越接近高潮和尾声就越是狂野奔放。

《李尔王》序曲的配器是：长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号二、低音大号（现多以大号代替）、定音鼓、"至少"三十把小提琴、十把中提琴、十二把大提琴、九把低音弦乐器。

序曲，罗马狂欢节，Op.9
(Overture, The Roman Carnival)

柏辽兹的序曲《罗马狂欢节》是在歌剧《本维奴托·切里尼》写成之后才想起来为它的第二幕加的一个序幕，于1843年在巴黎完工，1844年2月3日在巴黎赫斯剧院的一次音乐会上由作曲家指挥首次公演。

这首序曲既回忆了《本维奴托·切里尼》第一幕中的咏叹调《啊，我爱慕的台列莎》，又先现了第二幕中在罗马圆柱广场跳的那首活泼的萨塔列罗（saltarello）舞曲。1838年9月这部歌剧排练

时给柏辽兹和舞蹈演员们带来那么大苦恼的就是这首萨塔列罗舞曲。指挥弗朗索阿·安多尼·哈贝奈克之所以对柏辽兹那么怨气冲天，一部分原因可能就是柏辽兹没能克制他因哈贝奈克在指挥上的呆滞而产生的愤懑。哈贝奈克对柏辽兹不满，这是可以理解的，但是否因而影响了他的指挥，我们也许永远也搞不清楚，但大家都知道这部歌剧的演出一败涂地。只有它的序曲，正如柏辽兹向我们保证的，“获得了夸张的掌声，而对其余部分则全场观众一致以令人钦佩的精力报以嘘声。”

若干年以后，当柏辽兹写《回忆录》时，他的气还没有消。他说：

“哈贝奈克怎么也抓不住第二幕中央在圆柱广场载歌载舞的萨塔列罗的活泼劲儿。舞蹈演员适应不了他那拖沓的拍子，跑来对我诉苦，于是我不断重复说：‘快一点！快一点！再加一点活力进去！’哈贝奈克愤怒地敲桌子，敲断了一支又一支琴弓。我眼看他这样发作了四、五次之后，便冷冰冰地（我的态度激怒了他）说：

“‘老天爷！你就是敲断五十根弓子，也不能帮助你把速度加快一半。你在指挥的是一首萨塔列罗！’一听这话哈贝奈克停了下来，对乐队说：

“‘我很不幸，不能讨得柏辽兹先生的欢心，我们今天只好到此为止。你们可以走了。’

“于是排练结束。

“几年以后，我写了《罗马狂欢节》序曲，其中allegro一段的主题就是这首萨塔列罗。序曲在赫斯剧院首演的那个晚上，哈贝奈克碰巧在剧院后台。他已听说那天上午我们排练时管乐组缺席，因为乐队的部分成员临时被叫到国家卫队去了。‘好！’他自

忖道'今晚他的音乐会一定是一塌糊涂。我一定得去。'说真的我一到剧院，就被所有的管乐演奏员包围住了。他们想到要吹奏一首他们连一个音符也不熟悉的序曲，一个个都吓坏了。

"'别害怕，'我说，'各分谱都是正确无误的；你们又都精通业务；只要多注意看我的指挥棒，正确数拍子，一切都会很顺利的。'

"没有发生一点差错。我一开始就用了特拉斯特维拉[1]舞蹈者的那种旋风般的速度。听众喊着'再来一次'。我们又把序曲从头演奏一次，这次比第一次效果甚至更好。当我穿过后台走出去的时候，看到哈贝奈克站在那儿有点失望的样子，便不客气地对他说：'那才是它应该有的样子'！他没敢回答我。

"我从未象这次这样强烈地为能亲自指挥自己的音乐演出而感到高兴，而且一想到哈贝奈克曾经让我受的气，我只会更加喜悦。不幸的作曲家们！学学怎么指挥吧，学会好好地指挥（不论是乐队，还是自己的为人），因为别忘了，你的最危险的解释者正是指挥。"

第二幕的这首被柏辽兹冠以《罗马狂欢节》标题的序曲以一段取自塔兰台拉的奔放号声开始。本维奴托的咏叹调由哀伤的英国管奏出。接着又恢复了萨塔列罗的速度，先是在一个轻快的诙谐曲一般的段落中，但不久就随着主要的萨塔列罗主题的出现而突然变成fortissimo。

例146



① 特拉斯特维拉，罗马台伯河右岸的工人居住区。

第一小提琴

1=A 6/8 5. 5. | 2. 2 3 #4 | 5 6 7 i 7 | 6 7 6 3 6 |

5 #4 3 2 3 | 2 3 2 3 | 2

它在序曲的其余部分中占了统治地位。在将近结束处，萨塔列罗似乎逐渐消失，听上去很遥远了，只剩下它的节奏在第二小提琴中轻轻搏动。但这只是一个"假动作"，就是柏辽兹的同胞们所谓的"收起胳膊是为了打得更有力"。舞曲又回来了，比前面任何一次都更奔放狂野，卡农式的进入、不断变换的节拍和绚丽的乐队色彩交相辉映，壮丽无比。

这首序曲的配器是：长笛二、双簧管二、英国管、单簧管二、大管四、圆号四、小号二、短号二、长号三、钹、小鼓二、三角铁、定音鼓、"至少"十五把第一小提琴、"至少"十五把第二小提琴、"至少"十把中提琴、"至少"十二把大提琴、"至少九把低音提琴。

罗密欧与朱丽叶戏剧交响曲（Op.17）选段

发现莎士比亚、发现《罗密欧与朱丽叶》、发现他倾心相爱并终于成为他妻子的女伶哈里特·史密森都是在1827年9月11日与15日这两个具有重大意义的晚上发生在二十三岁的柏辽兹身上的。当他在《回忆录》中讲到这三件事时，他把它们称为"我一生最重大的戏剧性事件"。

"她的异常才华、或毋宁说她的戏剧天才对我的想象力和对我的心灵的影响只有那位诗人的巨大影响可与伦比，而她正是这

位诗人的称职的表达者。其他我就没什么好说了。

"莎士比亚如此出乎意外地出现在我面前，犹如一声晴天霹雳。他的闪电般的光芒为我刺破了艺术的天空，那么壮丽而激越，把它的最最邃远的深处照得通亮。我认识了，我领悟了真正的雄伟、真正的美、真正的戏剧真理。"

《罗密欧与朱丽叶》几乎超出了他的火山般的热情所能接受的，因为"它的爱情如思潮一般敏捷，似熔岩一般燃烧、象天使的微笑一般凛然不可抗拒、伟大、纯洁而美丽；那疯狂暴烈的复仇场面、那如痴如醉的依偎拥抱、爱情与死亡的绝望斗争对我来说都太历害了。因此，从第三幕开始，我就感到几乎透不过气来，仿佛有一只铁拳攫住了我的心，我坚信不移地对自己说：'啊，我完全着迷了！'"

六年以后，在1838年，柏辽兹娶了他的朱丽叶，而她却成为一个争风吃醋、难以侍候的悍妇，最后柏辽兹爱上了杯中物。但是，婚后五年，当柏辽兹着手写他的杰作《罗密欧与朱丽叶》时，他早期的浪漫主义狂热又把他重新激发起来。

为这份总谱的创作，我们得感谢另一位伟大的浪漫主义音乐家、不可思议的小提琴大师帕格尼尼。1838年12月，在一次由柏辽兹亲自指挥的他的作品音乐会结束时，帕格尼尼把作曲家拖到台上，跪在他面前，吻他的手以表示敬意。两天以后，他给柏辽兹寄来下面这封信：

"我亲爱的朋友，

自从贝多芬去世后，能使他复活的，舍柏辽兹外，别无他人；我品尝了你的神奇的大作，它们正好配得上你这样一位天才，因此我认为，为了表示我的敬意，我有责任向你提供两万法郎，望求哂纳；该款请凭条向罗斯恰尔德男爵支付。请相信我是你最诚

挚的朋友。

尼科洛·帕格尼尼

1938年12月18日于巴黎”

巴黎人是不轻信的，因此柏辽兹更觉感动万分，这一次他居然找不到恰当的词语来表达他的感情了。在他拜访帕格尼尼时，两人都激动得说不出话来，而互相拥抱。柏辽兹结结巴巴吐出几个表示感谢的字眼，但帕格尼尼把他打断了：“别提那事。不，一个字也别再提了。我生平从未感到如此心满意足。你绝对想象不出你的音乐是怎样感动了我；我已有好多年没有这样的感受了…………”

柏辽兹用帕格尼尼的赠金偿还了他的债款之后，还余下一笔他称之为“相当可观的数目”。他决心“放掉所有其他工作而根据一个庞大的新规划来写一部杰作，一部充满想象的宏伟热情的作品，要能配得上奉献给那位我对他感恩戴德的艺术名家。”

他就这部作品的题材问题写信给帕格尼尼。但帕格尼尼回信说：“我没有什么意见可提。你比谁都知道什么题材最适合于你。”柏辽兹终于选中了《罗密欧与朱丽叶》这个题材，这似乎是命中注定的。

“帕格尼尼给我钱，是为了让我可以写作音乐”柏辽兹在他的回忆录中说，“而且我确实也写了。我化了七个月的时间写我的交响曲，每三十天中最多只有三、四天用于其他事情。

“在那一段时间中，我是多么热情地生活着的啊！我精神饱满地游弋在那壮丽的诗歌之海中，承受那幻想之风的抚弄，置身在莎士比亚点燃的爱情烈日的光辉下，始终相信自己有力量游到屹立着真正艺术之殿的那个不可思议的宝岛。是成功还是失败，都

不由我决定。”

但是，当柏辽兹亲自指挥了三次非常成功的演出(1839年11月24日、12月1日与15日)之后，有一位评论家说柏辽兹没有理解莎士比亚时，他却受不了了。“愚蠢低能的癞蛤蟆！”他在《回忆录》中怒吼：“你有什么证明！”柏辽兹的音乐也不比他的话温和。

虽然《罗密欧与朱丽叶》除采用交响乐队外，还用了合唱队与独唱，但它既不是一部音乐会形式的歌剧、一部歌剧清唱剧，也不是莎士比亚悲剧的一部交响乐梗概。它是从话剧中选出来的几个唤起柏辽兹想象力的不相关的片段，几个高潮点。有几个瞬间，诸如第三乐章开端处罗密欧的悲伤根本不是莎士比亚原著中的，而是出诸大卫·加里克①的手笔，柏辽兹看到的英国演员上演的本子就是以他的莎士比亚改编本为依据的。罗密欧和朱丽叶的那些最最热情洋溢的场面都只有乐队表演。柏辽兹在这首乐曲的序言中为这一安排列举了几条易于理解的理由：“首先（而且单只这一条理由就足以说明作曲家做得有理），这是一部交响曲，而不是歌剧。其次，这一情节写成声乐二重唱，已有成百上千例，而且是由最著名的大师写的，因此，试一下其他表现手法，可以说是既明智又有趣。还有一个原因：这一爱情太崇高了，音乐家表现它要冒很大的风险，他的想象力需要有更大的天地，不能局限在具有明确意义的歌词之中，因此他就借重于乐器的语言，乐器的语言比较丰富多彩而不那么精确清楚，而且，就在这含糊暧昧之中，它显得更加有力。”

《罗密欧与朱丽叶》的音乐会选段中最最脍炙人口的三段

① 大卫·加里克（Garrick, David, 1717-1779），英国演员、经理人及作家。

是：

Ⅰ、爱情场面。这一乐章当然就是柏辽兹所说的他觉得歌词——即使是莎士比亚的歌词——会把他束缚住，因而他宁愿要器乐的挥洒自如的那一段。它一度是柏辽兹所有作品中最得到他珍爱的乐曲。

既然柏辽兹追求的是挥洒自如，那末，谁要是企图象某些人那样把这一乐句或那一乐句牵强附会地说成是百灵鸟或夜莺、甚至说成是保姆的敲门声，就未免显得荒唐愚谬。这整个音乐场面——一个亲切的adagio，逐渐发展成为一首中提琴与大提琴同度齐奏的热情歌曲，以一些几乎是支离破碎的乐句来到达激动不安的顶点，然后又突然停下来，让大提琴奏出一段讲话般的音乐（标明为col carattere di recitativo），它又一次消退为亲切的adagio，最后颤抖着归于寂静——这一切都绝不是单纯地描述解释莎士比亚的某一特定场景，甚至也不是与它平行的东西，而是柏辽兹对那种使人心力交瘁的爱情的具体表现——可能也是他堕入情网、爱上他的第一个朱丽叶、后来成为柏辽兹夫人的哈里特·史密森时所体验到的那种感情的一个反映。

Ⅱ、《玛伯女王或梦精》。这是柏辽兹被语言所陶醉的一场，这些词句他最初听到时当然是莎士比亚的英语，而且随着他对原文的了解越来越深刻，他对这些词句也就越来越爱。但是，为了最出色地体现这个语言，他不得不又一次把他自己从语言中解放出来。下面就是点燃了他的想象力的词句。音乐无须再加别的解释。

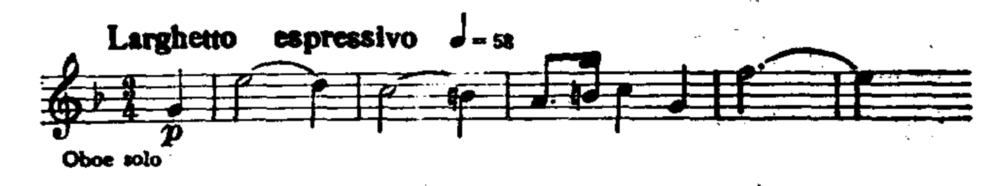
"是啊，那时候我看见你同玛伯女王在一起，
她是精灵的接生婆，她的身体
还没有市长大人手指上戴的

那颗玛瑙宝石那样大，
他坐着车从熟睡的人的鼻子上走过，
拖车的那些马真是小得无以复加；
她的车辐是蜘蛛的长腿做的，
车蓬乃是蚱蜢的轻翅膀；
最细的蜘蛛网便是她的缰；
她的马辔原是如水的月亮光；
她的鞭柄是蟋蟀骨；鞭梢是游丝；
她的车夫是一个灰衣灰背的蚊蚋，
还没有从那肮脏懒丫头的指甲里
挑出的肥圆的虫子一半大；
她的车子原是一个空了的榛子壳，
它的车匠不是松鼠就是毛毛虫，
它们都是精灵们的多少年来的老木工。
她就用这一份仪仗夜夜在情人们的
脑海中驰过，于是他们便梦见了心上人；
驰过廷臣的膝盖，他们立刻就梦到下跪；
驰过法官的手指，他们立刻就梦到诉讼费；
驰过女人们的唇，她们立刻就梦到与人家亲吻；
但是，玛伯却时常发怒令她们的嘴唇生水泡，
因为她们的呼吸上带着的糖果甜味实在不少；
有时候她驰过朝臣的鼻尖，
他立刻就梦到来了一件好差使；
她有时候拿一个向教会缴纳的猪尾巴，
在熟睡的牧师的鼻孔里轻轻挑弄，
于是这牧师就梦见又来了一笔收入；
有时候她也驰过兵士的脖颈，
命令他立刻就梦到砍掉外国人的头。

梦到埋伏，梦到冲锋与西班牙的钢刀，
还有喝不干的大酒锺；于是他仿佛
立刻就听到鼓声，把他吓了一跳就惊醒，
这样吓醒之后他狠狠地咒骂两句，
翻个身重新睡去。这就是那个玛伯，
她在半夜里把马鬃编成了辫子，
在懒人的头上结出了许多鬼结，
据说，如果你把这些结子拆开了，
就要有大不幸；
就是这个丑婆子，在姑娘们仰身而卧时
压着她们，教给她们如何忍受，
以便成为能养善育的女人。”①

Ⅲ、《罗密欧独自一人——他的悲伤——音乐会与舞会——凯普莱特家的盛典》。 寂寞的情人在第一小提琴的长吁短叹的pianissimo —— andante malinconico e sostenuto —— 中出现。即使在有其他乐器加入时，代表着罗密欧的还是小提琴的思慕的、翱翔着的线条，他的忧郁被仿佛来自远方盛典的声音、模模糊糊听到的舞蹈节奏，以及一个表现宾客们的令人眼花缭乱的旋转的生动旋律所打断。当朱丽叶在舞会上出现时，整个乐队静了下来。就象柏辽兹的《幻想交响曲》中的“恋人”一样，朱丽叶也是一个旋律，一个由双簧管独奏的优雅的、几乎是沉默寡言的乐句：

例147



① 译文摘自曹未风译《罗密欧与朱丽叶》第28页，上海译文出版社出版。

双簧管独奏

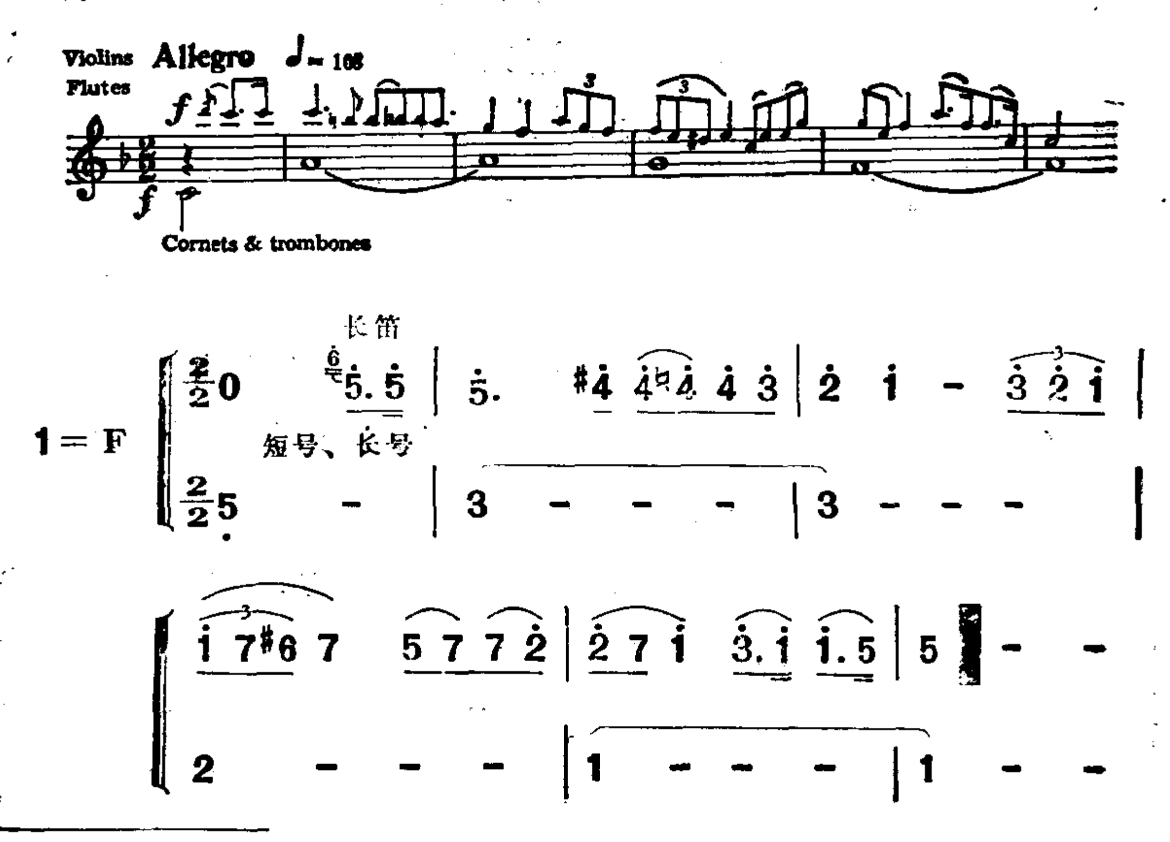
1＝F 3/4 2 | 7 － 6 | 5 －♯4 | 3. ♯4 5 3 | i̇ － － | 7

她出现、或毋宁说她的旋律出现在一个由大提琴轻声拨奏的琶音、加弱音器的小提琴奏出的纯粹耳语般的颤音和铃鼓的几乎听不见的拍击所组成的神奇的背景上。这是罗密欧第一次见到朱丽叶。在这最初的一瞬间，舞会的音乐简直不再存在了，因为与她那"管叫火炬烧得更旺"的美貌相比之下，什么东西都会暗然失色。

"在今天以前，我爱过吗？眼睛啊，你背誓吧！
因为只有在今晚我才看见了真正的美丽。"①

罗密欧的狂喜被突然迸发的一阵辉煌舞蹈音乐打断了，那是无比精力旺盛和光彩夺目的几小节。在高潮处，朱丽叶再次出现。

例148



①译文出处同上。

这时她的旋律由铜管的闪亮的长音来表现，与宴饮的使人眼花缭乱的主题结合在一起。

“爱情与音乐这两大力量，哪一个能把人激扬到最最崇高的顶点？……这是一个重要的问题，而在我看来，答案应该是这样的：‘爱情说明不了音乐；而音乐能表达爱情’。……为什么要把它们分割开来呢？它们是心灵的两个翅膀。”这是柏辽兹在他的《罗密欧与朱丽叶，戏剧交响乐》首演以后过了四分之一世纪的时候在《回忆录》的最后一页上写的。在他写完自己一生的历史时，柏辽兹按自己的特性不仅回忆了他的第一个恋人艾斯台列，而且还回忆了他所爱戴的艺术家：维吉尔、格鲁克、贝多芬以及“可能也喜欢我的莎士比亚”。

《罗密欧与朱丽叶》交响乐要求一个大型乐队：长笛二、双簧管二、单簧管二、大管四、圆号四、小号二、短号二、长号三、低音大号（在现代乐队中常代之以大号）、定音鼓、“至少十五把第一小提琴、十五把第二小提琴、十把中提琴、十一把大提琴、七把低音提琴。”

皇室狩猎与暴风雨
根据歌剧《特洛伊人》改编的描写性交响曲
(Royal Hunt and Storm, Descriptive Symphony from the Trojans)

激情是柏辽兹的拿手好戏：它包括多重意义：有使人魂萦梦牵的感情，有暴怒、痛苦和爱情，这是他毕生的风格，也是他的艺术中反复出现的“主导动机”。而他对激情的浪漫主义式的迷恋表现得最为明显的，莫过于他那个被称为他成熟时期的古典主义杰作的《特洛伊人》。

关于柏辽兹晚年改宗于严肃的古典主义的说法，依据之一就是他的《特洛伊人》采用了维吉尔《伊尼依德》的主题素材。从十二岁起，柏辽兹就一心一意地热爱这部《伊尼依德》。在他五十四、五岁（当他创作《特洛伊人》）的时候，柏辽兹写信给一个朋友说，用音乐来表现《伊尼依德》中的感情从一开始就是"我的创作中最轻松的部分。我整个一生都是与这个半人半神的部落一起度过的，我已经熟悉他们这么久了，因此我觉得他们也了解我。"但是，和所有大艺术家一样，柏辽兹把他的主题素材用于反映他自己的感情了，而在这部歌剧中所表现出来的他的感情，就象他早期的《幻想交响曲》中一样，那浪漫主义色彩也是爆炸性的、热情洋溢的。

好几年他跃跃欲试，想根据《伊尼依德》写一部"庞大歌剧"但又下不了决心；好几年他都抵制了这个诱惑。他在自传中写道："只要一想到上演这样一部作品所必须面临的那些毫无道理的阻力，我的血就沸腾起来，我自己受到过这样的阻力，而且每天都看到那些为我们的正歌剧进行创作的作曲家们遭受这样的阻力"。最后推动柏辽兹去从事这件他想做又怕做的工作的，恐怕还是李斯特的恋人桑·威根斯坦公主。1856年柏辽兹访问魏玛期间，公主得知他的梦想和疑虑，为了激起他的好胜心，她故意称赞瓦格纳的勇气，说他敢于着手他的唐吉诃德式的构想，根据尼伯龙的神话写一部要四个晚上才能演完的作品（瓦格纳已在不到三年前开始写《莱茵之黄金》的音乐）。她说，如果柏辽兹不能忍受千难万苦去从事他的宏伟规划，那就是对他自己不忠，最后她宣布，如果他拒不接受自己的明摆着的命运，她以后就再也不愿见他了。

次年五月（1856年），柏辽兹亲自动笔写歌剧台本。七月底，

他已能把完稿的台本送给公主了。音乐总谱写成于1858年4月7日。

柏辽兹所见不谬，他的杰作没能在巴黎歌剧院演出。最后，到1863年，巴黎抒情剧院同意上演它的后半部分，剧名改为《迦太基的特洛伊人》。即使这后一半也太长了，不合剧院经理卡瓦略的意，他坚持删了一段又一段，使柏辽兹几乎绝望了。更糟的是，卡瓦略还要求在印刷的声乐谱中也照式删节。“眼看这样一部作品在公开出售时加进了出版商的删节和修饰！”柏辽兹哀叹道，“还有什么比这更痛苦的事呢？一份总谱被阉割得支离破碎地躺在乐谱商人的橱窗里，好象屠夫肉摊上的牛肉，被割成一小块一小块地出售，就象给看门人的猫准备的肉丁。”

《迦太基的特洛伊人》的最为动人的场面之一是那几乎完全管弦乐化的《皇室狩猎与暴风雨》。它是作为这部被阉割的歌剧的第三幕发表的。在前一幕中观众已看到狄多皇后对伊尼阿斯越来越感兴趣，伊尼阿斯是在他的特洛伊祖国沦陷后带着残存的陆海军到迦太基避难的。一次，当皇室在迦太基附近狩猎时，狄多与伊尼阿斯突然为暴风雨所袭而与他们的随从失散。两人一起在一个岩洞中避雨，在风狂雨暴的高峰时刻，他们的爱情也达到了顶点。在这里，柏辽兹的激情是从《伊尼依德》第四卷中的三行诗句得到启示的：

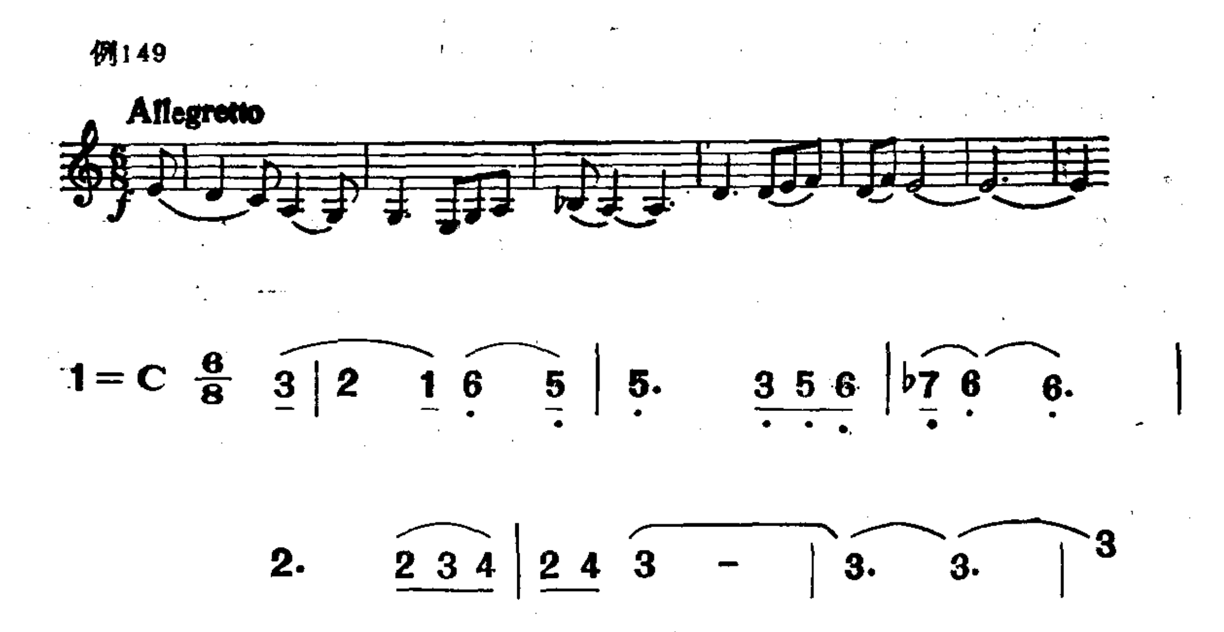
Speluncam Dido dux et Trojanus eamdem（狄多和这位特洛伊首领来到那个岩洞）

Devenient…

Hic Hymenaeus erit.（这是他们婚礼的时刻）

“一个非洲原始森林的早晨”，这是柏辽兹对第一场的描写。早在帷幕升起以前，长笛，双簧管、单簧管与高音小提琴的荫凉

的色彩就已把森林中的凉爽烘托出来。一开始就可以透过遥远的芦苇瞥见水神们在池中出浴。远方的雷声由三只定音鼓（其中两只在后台演奏）表现。水神的嬉游被远处的猎号声所扰乱（猎号声由小型萨克号在后台表演，虽然柏辽兹也允许采用标准的乐队法国号）：



在后面的几页中柏辽兹把这个音型作了巧妙的变化，从而把这一场粘合起来。它主要由哑剧、芭蕾舞和壮观的场面组成，只在暴风雨高潮时有几声合唱的呼喊（那是林中女神和男神的喊声）。

猎号声越来越响，水神们四散奔逸，隐入芦苇丛中。几个猎人穿过舞台。霹雳声声，越来越近，乐队奏出一段生气勃勃模仿猎号的音乐，乌云盖日，开始下雨，又有几个猎人出场后又散开。狄多与伊尼阿斯冒着暴风雨上场。他们在一个岩洞中避雨，此时乐队迸发出风狂雨骤的强烈音响。柏辽兹的舞台指示继续说："披头散发的林中女神出现在上面的岩石上，她们四面奔跑，呼喊着，打着手势。牧神跳着舞进来。岩石之间的涓涓细流汇成喧嚣的飞瀑。另外有几条瀑布在岩石四周形成，瀑布声与暴风雨的狂呼怒啸混

杂在一起……林中男神与空气仙女和牧神一起在黑暗中跳起怪诞的舞蹈。一棵树被闪电劈中而燃烧起来，燃烧着的残枝断片落到地上……牧神和空气仙女捡起这些燃着的树枝捧在手中，跳起舞来……林中女神、牧神、空气仙女、林中男神奔跑着一哄而散……。

暴风骤雨很快就平息下来。恢复了一片宁谧恬静，于是木管重又唱起颂歌。雨过天晴，猎号远去，回到池中的水神们惊魂始定。

《皇室的狩猎与暴风雨》的配器是：短笛、长笛二、双簧管二、^{b}E单簧管二、大管四、圆号四、短号二、小号二、长号三、低音大号（现已不用，而以大号代之）、定音鼓、大鼓和标准的弦乐器组，另加放在后台的次中音萨克号四（可用圆号代替）长号三、定音鼓二。

幻想交响曲：一位艺术家的一生

(Fantastic Symphony: Episode in the Life of an Artist)

围绕柏辽兹的《幻想交响曲》所进行的斗争甚至在没有人听到过它的一个音以前就开始了。斗争持续了整整一个半世纪，而且始终是箭拔弩张（偶尔也表现出那么一点机智）。1939年唐纳德·托维写道：“因为我对柏辽兹有所怠慢，等待着我的便是沸滚的油锅。”直到1950年，还有一位既聪慧又风趣的柏辽兹的辩护士杰克·巴尔曾居然作了这样一个使人愕然的建议（在他的两卷本的《柏辽兹与浪漫主义的世纪》一书中），希望我们不要把柏辽兹给《幻想交响曲》加上的整个标题说明看作一种旨在吸引不动脑筋的音乐会听众的兴趣的“宣传手段”。

柏辽兹的标题说明（它是一个自传式的自我展览与自怨自艾的杰作）刚刚问世的时候，曾招致了激烈的抨击。事实上，随后的攻击，反攻击与反“反攻击”的语言之刻毒，说明真正的争端远不止于古已有之的关于音乐的描写力的问题。猛烈得多的是那个时代的革命气质。

在1830年，亦即柏辽兹的《幻想交响曲》突然出现在目瞪口呆的巴黎听众面前的那一年，发生了三场互相关连的革命。正是这一年，一场政治革命把路易-菲立浦这个资产阶级的“平民皇帝”推上了法兰西的王位。正是这一年，一场文学与戏剧的革命因其浪漫主义戏剧《欧那尼》的成功演出而把维克多·雨果推上了法兰西的精神王位。最后，也正是在这一年，一场音乐革命确定了柏辽兹作为一个伟大的激进浪漫主义管弦乐作曲乐派之父的地位，这一脉不仅通过李斯特、瓦格纳、马勒、施特劳斯，而且通过俄国的柴科夫斯基与里姆斯基－科萨柯夫，甚至还通过从圣－桑到拉威尔的法国作曲家而传了下去。

这些异想天开的发展以及这首《幻想交响曲》本身之“父”是巴黎音乐学院的一名二十六岁的学生。这一《交响曲》的直接灵感得之于他对爱尔兰女伶哈里特·史密森的单相思，但我们在下面就会看到，它有着其他更为深刻的根由。

柏辽兹初次看到哈里特(在法国人们叫她昂丽埃塔)随一个英国剧团访法演出，扮演奥菲里亚与朱丽叶时，他才二十三岁。这是1827年，法国浪漫派作家热烈接受莎士比亚的时机已经成熟，这个英国剧团引起了一阵狂热。柏辽兹也已成熟得不仅足以接受莎士比亚，而且还一见倾心地堕入了情网——爱情象一声晴天霹雳一样打中了他。在剧院中，他有时觉得感情激动得几乎要窒息。9月11日《哈姆雷特》的首演给他的冲击太强烈了。柏辽兹后来

回忆说，“我过了很久才恢复过来。一种强烈的、使人难以忍受的悲伤笼罩着我，我陷入了神经质的状态，好象生了一场病，此情此景只有写生理学的伟大作家才能恰如其份地加以描述。”他夜不能寐，无法工作，无法学习。他漫无目的地在巴黎街头和城外的田野中踯躅徘徊。

但是，只过了四天，（9月15日）当柏辽兹看到上演《罗密欧与朱丽叶》的海报时，他就立刻赶到售票处去为自己买了一张正厅的票子。“太厉害了。到第三幕，简直透不过气来了——仿佛有一只铁拳攫住了我的心——我知道我着迷了。”据说，在这次演出后，柏辽兹宣布：“我要娶那个女人（哈里特·史密森这个朱丽叶），我要根据那部戏写出我最伟大的交响曲。”后来柏辽兹否认他曾说过这样的话，但加了一句：“可我做了这两件事。”当时，柏辽兹的感情“压抑得连想也不敢想这类事情”，他甚至有意回避这个英国剧团的任何演出。“我怕它，就象人们害怕身体上的剧痛一样。”

他的苦闷大大促进了他的艺术活动。他把哈里特的蜚然盛誉同自己的“可悲的默默无闻”对比之下，决定要作出一番出色的事业来获得她的慧眼垂青。“我要冒险去做一件法国作曲家中以前无人问津的事：我要举行一场完全是我的作品的音乐会，……我要让她知道我也是一位戏剧艺术家。他奇迹般地搞成功了：他的确举行了这场音乐会。这次音乐会听众不多，但在艺术上是一次成功，当地一些主要音乐评论家都对它赞赏备加。可惜，哈里特根本不知道有这一音乐会。

最后，到1829年初，柏辽兹设法给她写了一封信。但直到她在这一年的下半年离开巴黎时，他们还没见过面。柏辽兹仿佛得出了一个结论：她是要考验他的忠贞。在她走后，他风闻了一

些毫无根据的恶意中伤，说她在伦敦等地乱搞男女关系。他又一次陷入绝望，而这绝望又一次结出了硕果。1830年初，他写给他的妹妹南茜和他的至交，诗人亨贝特·费兰德，说他酝酿了一部大型交响乐曲的计划，它一定能使人们对他刮目相待。1830年2月6日，他写信说，这部作品已“成竹在胸。” 4月16日他得意扬扬地宣布总谱已完工，然后就开始叙述它的内容梗概。

柏辽兹写道：设想一下，一个天生具有活泼想象力的艺术家第一次瞥见一个女人，而她恰恰体现了他长期来梦寐以求的那个理想典型！他不顾一切地堕入情网，而且由于一种奇怪的癖想，每当他之所爱出现在他心目中时，总是有一个仿佛代表她的旋律伴随着她。这个双重的魔念纠缠着他，他把它称之为“固定观念”。（“固定观念”并不是音乐术语，而是一个医学用语，是当时新创的心理学的一个发明）。

柏辽兹把他这部革新作品称为《一位艺术家的一生（五乐章幻想大交响曲）》。第一乐章描写艺术家在遇到他的恋人以前的坐立不安和感情的波涛，他找到她以后的狂热感情、他的温柔、嫉妒、愤激、恐惧等等。第二乐章取景于乡间，他在那里听见两个牧童吹着笛子放牧羊群；他的幻想被恋人的旋律所打断。在第三乐章中他去参加一个舞会，但那固定观念还是缠着他，使他在跳一段辉煌的圆舞曲时心儿砰砰乱跳。

在一阵强烈的失望中，艺术家吞服鸦片自杀，但这一剂药并未致他于死地，而是引起了一些恐怖的梦魇。他以为自己杀害了他的恋人而被判处死刑。第四乐章是走向断头台的进行曲。在最后一刹那，恋人的旋律重新出现，但被那致命的一击所打断。在最后乐章中，艺术家观看一场“巫师与魔鬼的令人作呕的集会”，他们是在安息日为庆祝艺术家的葬礼而集合在一起的。恋人的旋律也

加入了他们的行列，它以漫画形式出现。听上去好象是一个庸俗浅薄的曲调。因为她“现在只是一个娼妓，参加这样一个放荡的纵酒狂饮，恰好是门当户对。”钟声鸣响。这群人一起诙谐地模仿追荐亡人的素歌《末日经》，接着是一个轮舞，它和《末日经》结合在一起而到达高潮。

这部交响曲的标题在感情意义上虽然是自传性的，但它所包含的内容显然远不止于柏辽兹对哈里特的单相思，和他对人们传说的她的行为不检点的愤怒和痛苦。柏辽兹对维克多·雨果热情崇拜，他读过诗人的《安息日的圆舞》，它描写一些巫婆术士和魔鬼撒旦一起随着一个模仿古教堂圣歌曲调而跳的渎神的圆舞。柏辽兹还刚刚读过歌德《浮士德》的法译本，这个译本文笔生动，连歌德本人也很赞赏。吞服鸦片自杀的主题也是崭新的：法国读者前不久刚读到迪昆沙的《一个英国鸦片烟吸者的自白》。

柏辽兹在完成总谱后刚满六个星期就希望用一个220人的大乐队把它公演，他这个目的没能如愿以偿；正式上演直到12月15日才举行，乐队只有130人。

同时，深知宣传工作重要性的柏辽兹又把交响曲的标题说明（措词要温和得多）寄给了几家报纸。它及时地在《费加罗报》和《音乐评论》（后者几乎是由权威评论家弗朗索阿—约瑟夫·费蒂斯① 单枪匹马地编辑的）得到发表。费蒂斯一方面表示决不在事先对这部交响曲妄加评语，一方面又发表议论，说柏辽兹试图在音乐中既表现物质的东西又表现精神的特性，正是枉费心机。

这就使柏辽兹在他的音乐一个音符也没演奏以前已经处于守

---

① 费蒂斯，弗朗索阿—约瑟夫(Fétis, Fsançois Joseph, 1784-1871)，比利时教师、音乐学家、作曲家。

势地位。在他的音乐会上分发了两套不同的传单；一套就是原计划的标题说明，另一套是对费蒂斯的攻击的一个精心说理的反驳。柏辽兹在他的标题说明之前加了这样一个注解："作曲者的意图是把一个艺术家一生中的不同境遇（只要它们包含着音乐上的可能性）加以展现。这部器乐戏剧没有歌词的帮助，必须先把它的故事梗概解释一下。因此应该把下面的标题说明看作一部歌剧的歌词对白，作用是介绍这几个乐章，它们的特性和表情就是由这标题决定的。"

在这段开场白之后，柏辽兹又不指名地反驳了评论家费蒂斯的攻击，这段话不仅是针对《幻想交响曲》而言，而且还适用于其他许多笼统的称之为"标题音乐"的作品，因此值得再三奉读：

"有些人似乎认为这是用标题来再现作曲家试图通过乐队来体现的内容，其实根本不是这么一回事。相反，作曲家之所以要借助于书面文字来解释和为这一交响曲辩护，正是为了填补音乐语言在戏剧思想的发展中必然留下的空白。他十分清楚地知道，音乐不能代替文字，也不能代替图画。他从来不荒谬地主张表现抽象概念或道德品质，而是要表现热情与感情；他也从未更古怪地主张要描写山脉，他只是试图再现山区居民的歌曲所典型的风格与旋律形式，或是在一定环境下看到这些令人难忘的情节时心灵中激起的感情。如果标题中有那么几行文字适宜于在该交响曲的乐章之间朗诵或咏唱，就象古〔希腊〕悲剧中的合唱那样，它的意义大概也不致于遭到这样的误解。可惜它不是让人听的，而是读的。而那些莫名其妙地提出了非难因而使作曲家不得不进行自卫的人，就没有仔细思考一下，如果作曲家对他的艺术的表现力真的具有如此夸大而糊涂的理解，那么这标题在他看来就只会是〔他的音

乐的〕一个完全无用的复本。

"至于说到模仿自然的声音，贝多芬、格鲁克、梅耶贝尔、罗西尼和韦柏都以杰出的范例证明这在音乐的领域中是行得通的。但是，由于本交响曲的作者确信滥用模仿是一个很大的危险，应该用得非常有节制，并确信它的最最成功的效果也总是接近于漫画，因此他从未把他艺术的这一分支当作一个目的，而只是当作一种手段。当他，譬如说在"田野的一场"中，试图描摹万籁无声之中远方传来的雷声隆隆时，他完全不是幼稚地满足于模仿这宏伟的声音，而相反是为了强调那寂静，从而强调那不平静的忧郁和痛苦的与世隔绝，在这一乐章的结束段中他就是希望能给听众以这样的印象。"

柏辽兹在《回忆录》中说，这次演出"并不是十全十美的——难度如此高的作品而又只经过两次排练，要做到十全十美几乎不可能。但演出还是相当不错的，足以使人对这一音乐有一个恰当的概念。《圆舞曲》、《赴断头台》和《巫婆的安息日》三个乐章引起了一阵轰动，而《赴断头台》更是特别使听众神魂颠倒。"乡村一场则相反什么效果也没有。为此柏辽兹几乎立刻就把它作了修改。后来他又回到其他乐章，润色了第一乐章的结尾并加以扩展，丰富了《圆舞曲》乐章，把第二、三两个乐章的次序颠倒了一下，并修改了标题说明本身，在提到恋人时的不逊的语气更婉和了一些，使整个故事，而不只是最后两个乐章，听上去象是吞吸鸦片后的一场浑梦。

这部交响曲最初是以弗朗兹·李斯特改编的钢琴谱的形式出版的，李斯特是首演那一晚上的热心听众之一。以李斯特的谱为基础，费蒂斯重又开始了攻击，他的观点就是至今还有人相信的那个关于柏辽兹的传统的保守看法，认为他是一个训练不当的野生

天才，缺乏旋律创造力与和声技巧，但独出心裁地运用乐队效果和一些巧妙手法，这些效果和手法在优秀作曲家手中是会用得更好的。这种看法和罗伯特·舒曼的深思熟虑的见解是多么戏剧性的一个对比啊！舒曼把费蒂斯评论的全文（德译）放在他自己的评论前面作为序言，而他的评论则是富有想象的洞察力和敏锐分析两相结合的典范。

在我们的时代里，柏辽兹的标题说明一直受到广泛的攻击，原因是它作为自传是不精确的。有人严肃地指出，柏辽兹从未带哈里特到舞会去，他也从未服鸦片自杀，而且当这部交响曲将近公演时，他正在追求另一个女人。音乐学家没有多大困难就发现，《幻想交响曲》中的一些部分是直接取自某些早期作品或经过改编的。举例来说，《赴断头台》几乎就是整首地取自柏辽兹的未演出过的歌剧《宗教法官》（《Les Francs-juges》）的，因此不大可能体现一个与哈里特有关的梦魇。那"固定观念"也曾在柏辽兹1828年的大合唱《赫米尼埃》（《Herminie》）中用过，等等，等等。

事实是，正如柏辽兹自己所指出的，他的"固定观念"的胚芽还要早得多。它开始于他十二岁的初恋时，这次初恋也象他对哈里特的痴情一样，好象一声霹雳打中了他。

事实上，这个"固定观念"是柏辽兹毕生为之所苦的一个魔念。悲惨的，没有希望的爱情——这是他和他的同时代人共同分享的一个主题，我们在瓦尔特·司各脱的《拉默摩尔的路契亚》到瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》中都见到过它。

柏辽兹第一次堕入情网时只有十二岁。十八岁的艾斯台尔·杜波由夫的美貌使亲友和柏辽兹家附近那一带乡下都为之眼花缭乱。在她眼中，小赫克特是个孩子，她也是把他当作孩子来对待

的。但他并不只是一个孩子，他永远也忘不了初次见到艾斯台尔时的情景：

"她亭亭玉立，风姿绰约，一双大眼睛时刻准备着进攻，虽然它们总是微笑着，而那双脚啊，我不说那是一个安达路西亚妇人的脚，而要说那是一个道地的巴黎妇人的脚。还有……一双粉红色小靴子……我以前从未见过……你笑吧！……嗯，我已忘了她的头发的颜色（我觉得它是黑的）但我一想起她，那双大眼睛和粉红色小靴子的光彩，便呈现在我眼前。

"我一见到她，感到就象触了电似的。我爱上她了。其他都不言而喻。"

柏辽兹感到茫然若失。他什么也不期望，什么也不知道，只是满怀愁绪。他度过了多少痛苦的不眠之夜。白天里，他就象一只受伤的动物一样躲藏起来。家里的——邻里中的——每一个人都在讪笑这个被他的力不从心的爱情搞得沮丧不已的十二岁少年。在一次舞会游戏中，当他必须找一个对手时，他不敢去找。"我的心跳得太厉害了；我眼睛朝下，说不出话来。他们全都开始取笑我……唉，那残酷的姑娘也在笑我，她的绝代姿容使她显得不可一世。"

"不"柏辽兹在回顾那一段岁月时写道，"时间无力治愈我的痴情"。他十三岁以后就不再和艾斯台尔见面；当他再次与她相见时，他已三十岁；这次惊鸿一瞥，使他目眩头晕，而且他得知她已结婚；后来他听说她已孀居，便给她写了一封热情洋溢的信，但她未复信，此时他已四十开外。直到他年逾六十而她已接近古稀时，她才允许他去访问她。她温和恳切，但一本正经，这位上了年纪而又声名卓著的法兰西学院成员对她的过份的迷恋使她困惑不解。柏辽兹辛酸地回忆道："她认为凡是想象中的东西都

不真实。”他似乎至死一直爱她；在遗嘱中他留给她一笔养老金。

在柏辽兹的最早的童年之作中，有一首歌曲就是描写他离开他的艾斯台尔所住的那个地区时的失望之情的。在迁居巴黎之前，他烧毁了这首歌词缠绵的歌曲。但六年后他又重新想起了它的旋律，而把它发展成他的得奖大合唱《赫米尼埃》中的一首完整的咏叹调，表现女主角的不幸的爱情。后来，当他着手写《幻想交响曲》时，原来的曲调又在他脑际重现。“我似乎觉得它正足以表现一个初次尝到失恋痛苦的年青心灵的莫大悲哀，因此我欢迎它。这就是标题为《冥想、热情》的第一乐章的 Largo 引子开端处第一小提琴演奏的主题。我在用它时未作任何变化。”

下面是《幻想交响曲》用以开始的这个旋律的开端部分，在柏辽兹生命快结束的时候，他又一次把这一旋律刻在《回忆录》中的一幅相片上：

例150



第一小提琴，加弱音器

1＝C $\frac{4}{4}$ 5.5 6.5 5 4 4.3 | 3 - 20

在最后定稿出版的谱中，柏辽兹把曲名次序颠倒了一下，成为《幻想交响曲，一位艺术家的一生》.他不再象以前那样坚决主张一定要把详尽的标题说明发给观众来使他们充分理解这部作品；他补充说，“必要时，你甚至可以不必分发标题说明，而只保留五个乐章的标题就够了。这部交响曲能够（这是作曲者的希望）

无需什么戏剧效果而具有音乐上的兴趣。”

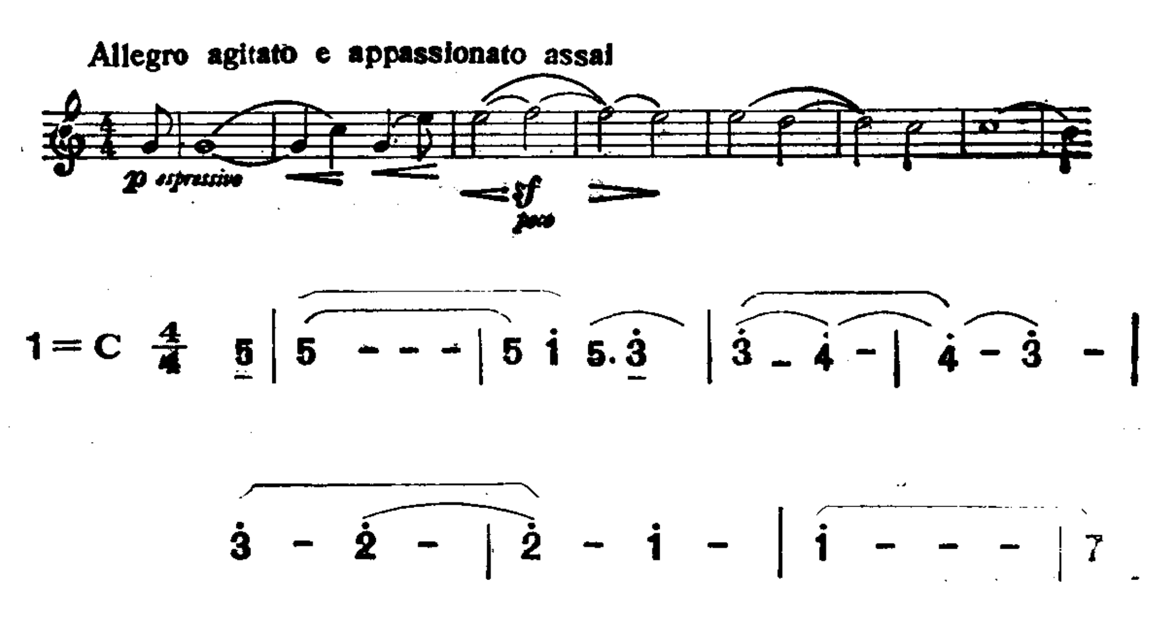
以下是柏辽兹希望送到听众手中的标题说明：

“一个具有病态神经质和炽烈想象力的年轻音乐家在一阵失恋的绝望中吞服鸦片企图自杀。这一服麻醉剂剂量太小，没把他毒死，却使他沉睡不醒，梦中出现一些最最奇怪的幻觉，而他的感觉、情感、记忆全在他的病态的头脑中转化为一些乐思与形象。那恋人本身对他来说也成为一个旋律，就象是一个固定观念，他到处都看得到听得见它。

I、《冥想、热情》。〔Largo，Allegro agitato e appassionato assai〕 他先回忆了自己在初次见到他所爱的女子之前的那种精神上的病态、那些激情的表白、那些似乎是没来由的消沉沮丧与扬扬得意，然后就是她突然在他身上激发起来的火山喷发般的爱情、他的发疯似的烦恼、他的热狂的嫉妒、他重又变得温柔、他在宗教中得到的慰藉。

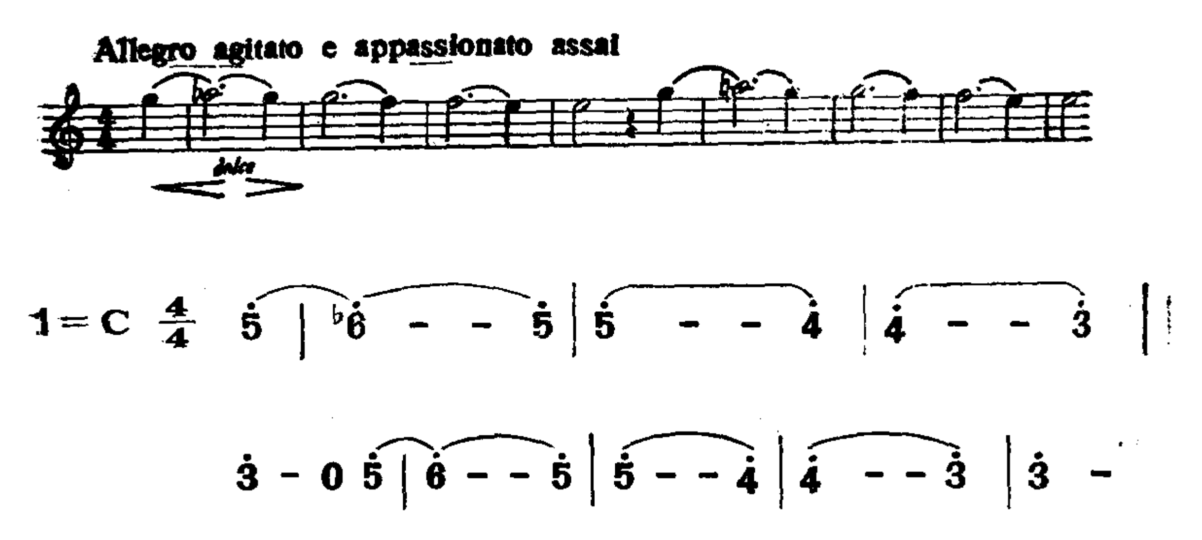
〔在引子般的“冥想”之后，第一乐章的主体（一个激昂的allegro）开始把恋人的旋律（即固定观念）充分陈述如下：

例151



接下去是艾斯台尔旋律中的更为热情洋溢的短句：缓慢的引子就是以这些短句开始的，不过此时发展得益发急迫了：〕

例152



Ⅱ、《舞会》〔圆舞曲 Allegro non troppo〕 他在一场灯火辉煌的喧闹的宴饮中重新见到了他的恋人。〔在这里固定观念转化为一个优美的圆舞曲旋律，与舞厅中的舞蹈交融在一起。〕

Ⅲ、《乡村场景》〔Adagio〕 一个乡村的夏夜，他听见两个牧童一唱一和地吹奏一首ranz des vaches（瑞士牧童召唤羊群时所吹的一种传统曲调）。这田园二重奏，这景致，这微风吹动的飒飒树叶以及他最近发现的一些有希望的前景——这些结合在一起，以不寻常的平静慰藉着他的心，使他的思想有了更为明朗的色彩。但是她又重现了，他的心一下子收缩起来，痛苦的预感使他不安——如果她欺骗他，那又如何是好？一个牧童重新吹起他的简朴的曲调，另外那个却不再作答。日落西山——远方雷声隆隆——孤独寂寥——万籁无声。

Ⅳ、《赴刑场》〔Allegretto non troppo〕他梦见自己杀了他的恋人，被判死刑，正在押赴刑场。队伍在进行曲声中向前移动，这进行曲时而阴郁狂野，时而明朗肃穆，在这过程中，压

抑着的沉重脚步声突然转为人声鼎沸。结束时，固定观念又重现了一会儿，仿佛是临终前的最后一次情思。

V、《巫婆的安息日之梦》〔Larghetto；Allegro〕他看见自己在安息日出现在一大群可怕的幽灵、巫师、怪物之间，他们都是来参加他的葬礼的。古怪的嘈杂声、呻吟、一阵阵大笑，远方的呼喊声，另外的喊声似乎在应答。恋人的旋律又重现，但已失去那种雅洁高贵，羞怯忸怩的韵味，而不过是一个舞蹈曲调，低俗、浅薄而又怪诞：这是她，来参加这安息日的聚会——她的到来引起一阵欢乐的狂呼——她加入了群魔的滥饮狂舞——葬礼的钟声，戏谑地模仿《末日经》：

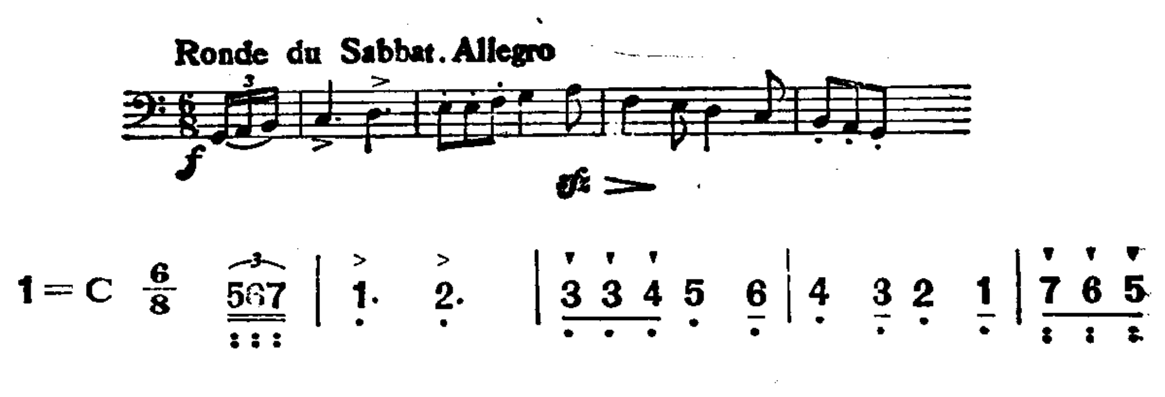
例153



1＝♭E 6/8 1. 1. | 7. 7. | 1. 1. | 6. 6. | 7. 7. | 5. 5. | 6. 6. | 6. 6. |

安息日的轮舞：

例154



安息日的轮舞与《末日经》融为一体。

虽然柏辽兹原来希望首演时能有一个二百余人的乐队，但实际上好象从未超过一百三十人。而且即使是这个巨大数字也是通过把各声部人数大量增加而做到的。《幻想交响曲》中的变化多端的管弦乐色彩，在一般情况下，按照出版的总谱中所规定的比较适度的乐器配备也可以获得：短笛、长笛二、双簧管二、♭E单簧管、♭B单簧管二、大管二、圆号四、短号二、小号二、长号三、大号二、定音鼓、低音鼓、钟、惯用的弦乐器。

葬礼与凯旋交响曲

(Symphonie Funèbre et Triomphale)

柏辽兹对路易·菲力普的七月王朝并无好感。但他似乎颇热心于为褒扬（1830年）七月革命的英雄们出一点力，尽管在他们的徒然牺牲之后建立起来的是资产阶级政权。1840年7月将临的时候，路易·菲力普的政府为纪念7月革命十周年决定举办隆重迁葬仪式，把柏辽兹所谓的“三天中的一些多少也称得上英雄的牺牲者”的遗体迁葬到为纪念他们而在巴士底广场建造的一座纪念碑下。柏辽兹很走运，在阿道夫·梯也尔领导的法国新内阁中有一个内务部长喜欢音乐。

“是他出主意（柏辽兹在《回忆录》中写道）要我为这次迁葬仪式写一部交响曲，演出的方式方法完全由我决定。保证给我一万法朗，抄谱和演出的费用也由其中支付。

“当时我想，这样一部作品的布局越简单越好，在一部将在——至少第一次演出是如此——露天公演的交响曲中，管乐器的编制要大一些才合适。我打算先在伴随着队伍行进的一首森严而悲痛的进行曲的哀乐声中重新回顾一下那著名的三天斗争，然后

是一段悼词般的音乐，或是在遗体入葬时向这些名垂千古的死者致告别词，最后唱一首赞美诗作为全曲的高潮和结束。墓穴封毕以后，群众只看到墓前的一根碑柱和柱顶的自由之神，它伸展两翼向天空翱翔，就象那些为她献出生命的人的灵魂一样。

“在我写完进行曲和悼词，并已物色到‘高潮和结束’的主题以后，我被那段号声齐鸣耽误了一段时间。我原来的想法是一步把它从乐队深处推向高潮突现的那个高音。我不知道我写了几稿，但我一稿都不喜欢。它们有的太平淡无味，有的在形式上太狭窄，有的不够庄严，有的音响不够宏亮，有的层次不够分明。在我的想象中它的声音应该象大天使的号声，朴素但高贵，雄纠纠，气昂昂，向上进行时容光焕发，扬扬得意，余音不绝，崔巍壮丽，向人间和天上宣布九重天的大门已经打开。最后我不无犹豫地决定选用现在总谱中的这一段……”

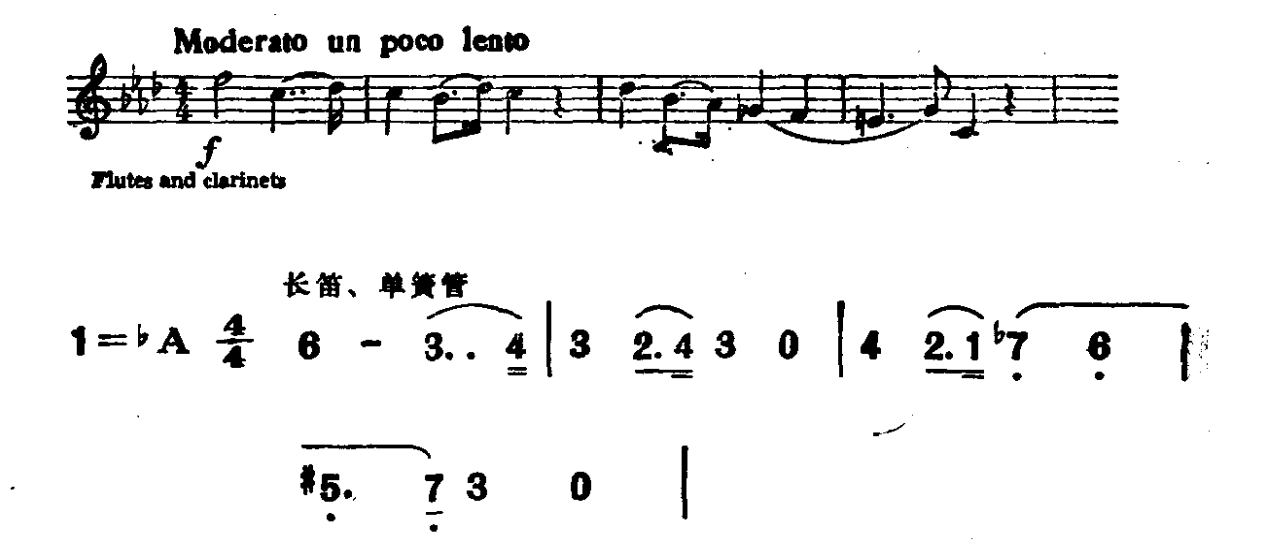
1840年7月28日的第一次公演是个难题，它是在人群的呼喊声中从露天的林荫大道开始的。穿着国防军制服的柏辽兹向前行进时，行进着的庞大乐队中只有最靠近他的几名队员看得见他。有一刹那，行列中那个装着五十名七月英雄棺木的硕大无朋的台架差一点翻落下来，引起一阵惊慌。

在巴士底广场的纪念碑前举行了隆重的葬礼仪式。柏辽兹交响曲的第二乐章《悼词》由作曲者指挥得恰到好处，但是在他结束以前，全副武装站队已久的国防军受不了烈日的炙烤，在他们的五十只鼓的鼓声中开始离场。据柏辽兹说，这五十只鼓“在整个的‘高潮和结束’中不断蛮敲蛮打，以至一个音也听不出来。”接着他又无可奈何地写道：“在法国，在所有的庆祝大典和群众性欢庆中，音乐总是这样受到尊敬的，在这些场合，人们认为它应该处于突出地位……对眼睛来说。”

幸而柏辽兹早在正式上演前就意识到音响效果不会好。因此，他在群众性仪典前两天在维维也内大厅为这部《军队交响曲》（这是他在请柬上所写的名称）作了一次“彩排”，邀请少数友人、评论家和知名人士参加。这次彩排获得惊人的成功，因而维维也内音乐会的经理立刻向柏辽兹预定重演四场。其中两场确实在8月7日和8月14日举行了。但路易-拿破伦，亦即未来的拿破伦三世的一次未遂的武装政变打乱了后两次演出的计划。

Ⅰ、葬礼进行曲：moderato un poco lento　第一乐章以加罩的小鼓的沉重的咚咚声开始，而铜管则奏出葬礼进行曲的基本节奏。进行曲的旋律由长笛与单簧管宣布：

例155



声音的嘹亮度慢慢加强，给人以深刻印象；一连串的插段是由开端处的曲调演变而来的。一个由木管组奏出的类似三声中部的比较温和的间奏采用了具有抚慰特色的大调调式，而圆号则小心翼翼地为它烘托。进行曲的其余部分，包括三声中部插段的重现，都是前面部分的富有想象力但却相当朴素的发展。

Ⅱ、悼词：Adagio non tanto；andantino poco lento e

sostenuto 缓慢的中间乐章分成三部分。在第一部分中，乐队全奏的壮丽和弦同长号独奏的节奏自由的讲演式乐段（标以 quasi recitativo)交替出现。在接下去的段落中，长号独奏的旋律越来越优美，而乐队部分的节奏则越来越强烈，到结束时整个乐章的织体已完全是交响性的了。最后乐章之前没有停顿。

Ⅲ、高潮与结束 小鼓（现在罩子已经拿掉）的一阵滚奏引导到那段用以暗示“天国大门开启”的号声齐鸣，后者又引导到高潮与结束的主旋律。它是激奋人心的，简单得可以在回家的路上用它来吹口哨，但却是典型的柏辽兹的音乐。

在这一《军队交响曲》（这是它最早的名称）的第一次（行列式的）演出时，柏辽兹指挥了一个约二百人的行进着的乐队（确切数字已不可考）。五个月以后，在1840年11月1日，柏辽兹在巴黎歌剧院指挥了一次室内演出，参加的乐师为四百五十人（按照现存的一份当时的节目单）或六百人(按照柏辽兹的《回忆录》)。1842年初，柏辽兹修订总谱时，增加了他对他妹妹南茜所描写的“第二乐队（弦乐队）”。同年较晚一些时候，他又在“高潮与结束”中加了一个合唱，并把总谱最后定名为《葬礼与凯旋交响曲》。在柏辽兹身前，这部洋洋巨著演出时动员的人力因地而异，从一百三十人（1843 年在巴黎音乐学院）到一千八百人(1846年7月在巴黎露天游艺场)。1846年的演出不是柏辽兹指挥的演出后他在《辩论》杂志的专栏中写道：“露天音乐真是异想天开：一百五十位乐师在关闭的建筑物内所得的效果要比一千八百位乐师在露天游艺场中任凭和弦随风飘去时所得的更强。”

吴佩华 译

伦纳德·伯恩斯坦

(Leonard Bernstein)

1918年8月25日生于马萨诸塞州劳伦斯市

困惑的年代，第二交响曲，钢琴与管弦乐

（根据奥登①的诗）

(The Age of Anxiety, Symphony No. 2 for Piano and Orchestra [after W. H. Auden])

伯恩斯坦流星般的事业与纽约爱乐乐团有特别的联系。他被任命为爱乐乐团助理指挥时才24岁。当布鲁诺·瓦尔特② 突然病倒时，他得到紧急通知要他不经排练而立即接手指挥一场爱乐乐团的音乐会，结果赢得了彩声，一举成名。这时他才25岁，这是1943年。1944年伯恩斯坦指挥匹兹堡交响乐队首次演出了他的第一交响曲或《耶利米交响曲》。他的通俗舞剧《不解风情》由美国芭蕾舞剧院上演，他的风行一时的音乐剧《寻欢作乐》在百老汇公演，《耶利米交响曲》还赢得了纽约音乐评论界奖，对这位新的助理指挥来说，这是个很好的年头。他作为客席指挥参加了爱乐乐团的六个演出季，1958年与德米特里·米特洛波洛斯一同成为该乐团的主要指挥。第二年演出季度起，他担任爱乐乐团的音乐指导，长达十一年之久。1968——69年度演出季结束以后，

① 奥登(Wystan Hugh Auden, 1907—1973)，英国现代派诗人，定居美国。

② 瓦尔特(Bruno Walter, 1876—1962)，名指挥家，原德籍，因反对纳粹而入法籍，旋去美国，入美籍定居美国。擅长指挥莫扎特、马勒与布鲁克纳的作品，同时也作曲并有文学著作。

他从该位置退休，但以后仍保持该乐团的桂冠指挥称号，并经常继续与乐团一同演出。

同时他继续创作。作为作曲家兼指挥家，他有好几个杰出的先例，其中包括马勒，第一次世界大战前爱乐乐团的指挥。本书所记述的伟大的作曲家，从巴赫到里夏德·施特劳斯都是专业指挥家——这就是说，他们最初是以指挥其他人的作品来维持生活的，并且他们的指挥经验可能丰富了他们的创作。伯恩斯坦在担任助理指挥的第一个季度期间创作了第一交响曲。在担任爱乐乐团客席指挥的第三个季度期间，写完了第二交响曲《困惑的年代》。1949年4月8日这部交响曲由库塞维兹基指挥波士顿交响乐团作世界首演，钢琴独奏者是伯恩斯坦本人。伯恩斯坦详尽地说明了这部交响曲的起源及内容，附在总谱后的注解中。

"1947年夏，当我首次读到奥登的迷人然而使人毛发耸然的诗歌《困惑的年代，一首巴罗克牧歌》时，它的抒情性即感动了我。从那时起，根据《困惑的年代》创作一部交响曲的念头就几乎无法遏制。我坚定不移地进行创作，在塔奥斯、在费城、在马萨诸塞的里士满、在特拉维夫、在飞机上、在旅馆走廊里，最后（首次演出前一个星期）是在波士顿。随匹兹堡交响乐队作长达一个月的巡回演出时，我开始配器。1948年3月20日在纽约市完成。

"我想写一部有钢琴独奏的交响曲，这想法出于我自己对这首诗的特殊情感。就这层意义来说，钢琴家承担的几乎是自传式的角色，面对作为镜子的管弦乐队，在镜子里可以在现代环境中观察自己并作自我分析。因此，这部作品从演奏技巧意义上来说，并非"协奏曲"，尽管我认为奥登的诗是英国诗歌史中最极端的纯技巧例子之一。

"诗的(以及音乐的）主线是记录我们对于信念的一种艰难困

苦而问题甚多的追求。结尾时两个人物同时宣布认识了这种信念——甚至被动地屈从于它——显示出除非盲目地接受这一信念，否则他们在日常生活中不能将它与个人联系起来。

“这部作品的标题性所达到的程度，没有人会比我更为惊奇。我并未设计一部‘意味深长’的作品，至少我并不意味着要创作一部取决于标题性暗示的作品，我只不过在写一部由诗歌引起灵感的交响曲，并遵循着该诗的大致轮廓。可是当完成每一乐段再重新阅读时，我却发现各种细节与诗歌都有标题性的关系——细节是‘它们自行写就的’，根本未经设计而且是无意识的。由于我无保留地信任无意识，发现它是智慧的源泉并且是艺术方面所应有的主宰，我就满足于让这些细节留在乐谱上。

“如果交响作品中的‘戏剧性’受到指责是应当的，那我愿意认罪。我深深怀疑，我所写的每部作品，不管用什么媒介，在某种意义上实际上总是戏剧音乐。我更为深信，在写作《困惑的年代》时，最近才发现的无意识之手一直在起着作用。

“我将奥登的六段诗分成两大部分：各自包括不间断地演奏的三个段落，下面是简单的轮廓。

第一部分：

“(a)楔子　四个孤独的人物，一女三男，在第三大街的酒吧间里，他们都困惑不安，想靠饮酒来摆脱自己的矛盾，或者最好能解决矛盾。他们被这种共同愿望吸引在一起，开始象座谈会那样讨论人的状态。楔子在音乐上是极短的乐段，由两支单簧管孤独地即兴演奏，互相和应；然后是长长的下行音阶，它起着桥梁作用，导至产生大部分诗歌的无意识领域。

“(b)七个时期　从四个人各自的观点来回顾人的一生。这是一套变奏曲，与传统的变奏曲不同，并不是把一个共同的主题加以

变化。每一个变奏抓住前一变奏的一些特色，发展它们；在发展的过程中引进某些相反的特色，而下一变奏又抓住了它们。这是一种音乐裂变，合乎情理，也与这种四重讨论的几乎是说教的性质相符。

“(c)七个阶段　变奏形式继续着，另外七个变奏成为一组，四人走上内心的高度象征性的旅途，它按照地理上的安排而回到安全舒适点。四人试尽了一切办法，单身、成对、交换伴侣，但总是迷失目标。他们从这梦游中醒来后，就由共同的体验（以及通过酒精）而紧密团结在一起，开始作为一个有机体来行动。这一组变奏开始显出活力和动力，引到激动但又不明确的结尾。

第二部分：

“(a)挽歌　由这四人唱出，他们这时坐在车中，正想到姑娘公寓中举行一场临睡前的酒会，他们悲悼的是失去了‘好爹爹’，一位能够发布正确的命令，找到正确的答案，担负起群众的责任，并满足人们对于要有一个父亲式象征性人物的伟大领袖的普遍需要。这乐段以和声方式应用了一个十二音音列，主题就从中产生。有个几乎是勃拉姆斯式浪漫主义的对比中段，其中可感到这奇异而浮夸的哀悼的自我沉溺方面，亦即否定方面。

“(b)假面舞会　这群人在姑娘公寓里，他们感到疲倦和内疚，决定开一次舞会，每个人都不敢承认自己应该回家去睡觉，怕扫了别人的兴。这是单为钢琴和打击乐（包括竖琴、钢片琴、钟琴和木琴）而写的谐谑曲，其中有段古怪的爵士乐，一下子神经紧张，一下子伤感多情，一下子自我陶醉，一下子大吵大闹。舞会草草收场，演员散了；在音乐中钢琴主人翁受到乐队的四小节闹哄哄爵士乐的干预而被损害。乐队和突然进入时一样突然停止，乐队里的小型钢琴又将假面舞会继续下去，重复它，但力量微

弱；这时结束语开始。于是形成了自我与逃避现实生活的内疚相分离，主人翁再次自由地检验在空虚之后还留下些什么。

“(c)结束语　留下来的原来是信念。小号在消逝中的小型钢琴声中闯入，阐述它的‘某些纯洁的东西’；弦乐用楔子中的忧郁的往事回忆来应答。在弦乐的孤独感逐渐增长的背景上，大管一次又一次地重现这“纯洁的东西”。弦乐突然在一下子变得绚丽的*PP*声中接受了这信念，与乐队其他乐器一起开始肯定地再次陈述这新被承认的概念。

“整个结束语中钢琴主人翁并未参与而在观察，就象另一个人在银幕上，或通过另一个人的性格来观察这种发展，最后他用一个迫切的和弦来肯定，抓住了信念，尽管他自己并未参与这种导致满足的困惑经历。路已畅通了，但在结尾处路仍然在他面前长长地延伸着。”

（上述说明写在《困惑的年代》完成以后，六年后伯恩斯坦修改了这部交响曲的末乐章，并加了下面的注解）。

“在1949年以后的几年内，我回顾了这种一成不变地反映奥登的文学形象的尝试，似乎末乐章最不成功，独奏钢琴未参与，并没有充分表达我所想象的‘超然’感觉，反倒剥夺了独奏者的‘协奏’功能。出于这样的考虑，我修改了末乐章，以便将独奏钢琴包括进去，甚至在尾声前让它有一次华彩乐段的最后爆发，现在我对作品的最后形式满意了。”

《困惑的年代》的配器是：独奏钢琴、短笛、长笛二、双簧管二、英国管、单簧管二、低音单簧管、大管二、低音大管、圆号四、小号三、长号三、大号、定音鼓、小鼓、大鼓、次中音鼓、锣、铙钹、木鱼、三角铁、钟琴、木琴、钢片琴、立式钢琴（在乐队中），以及惯用的弦乐器。

小夜曲（根据柏拉图的“会饮篇”①）

(Serenade〔After Plato's Symposium〕)

伯恩斯坦的题词为“纪念敬爱的塞吉及娜塔利亚·库塞维茨基”的《小夜曲》完成于1954年8月8日。第二天伯恩斯坦对促使他写这部乐曲的诱发物写了个说明：

“尽管是由于重读柏拉图美妙的对话而产生了创作此曲的想法，但这《小夜曲》并没有文学标题。音乐象这篇对话一样，是一系列前后有关的赞美爱情的叙述，总的是按照柏拉图的形式，通过了宴会上的一系列演说而表达的。各乐章之间的‘关系’不是取决于共同的主题素材，而是取决于每个乐章产生自前一乐章中的因素这样一种体系。

“为了便于对文学引喻感兴趣的人，我建议将以下各点作为指路标：

“Ⅰ、斐德若·泡赛尼阿斯　Lento; Allegro　斐德若以歌颂爱神厄洛斯的抒情演说开始这次会饮（赋格段，由独奏小提琴开始）。泡赛尼阿斯继续说明爱与被爱的两重性。这用古典奏鸣曲快板的形式来表现，根据开始的赋格段中的素材。

“Ⅱ、阿里斯托芬　Allegretto　阿里斯托芬在这对话中不担任小丑的角色而是就寝时的讲故事人，引来了爱情的神秘童话。

“Ⅲ、厄里什马克　Presto　医生谈到身体的谐和作为求爱模式的科学典范，这是极短的赋格段谐谑曲，神秘而幽默。

---

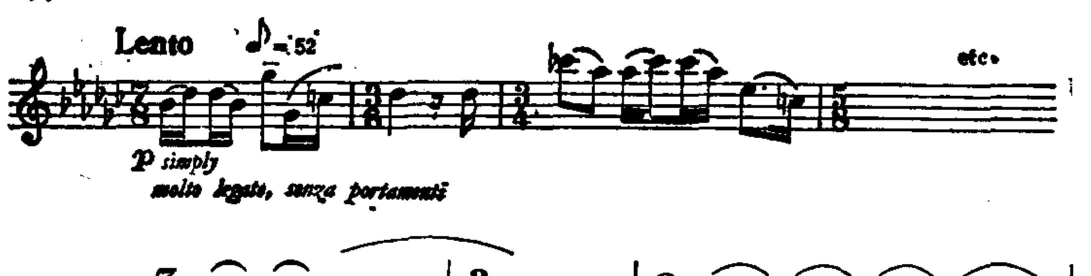
① “会饮篇”(Symposium)是柏拉图文艺对话集中的一篇，本段中译名均根据朱光潜的译文。“会饮篇”中出场的人物有：苏格拉底，哲学家；斐德若·泡赛尼阿斯，诡辩派修词家；阿里斯托芬，喜剧家；厄里什马克，医生；阿伽通，悲剧家；亚尔西巴德，青年政治家。本篇代表了柏拉图对爱情的观点，他认为哲学可代表真善美三者的统一。

“Ⅳ、阿伽通 Adagio 这段可说是对话中最动人的演说，阿伽通的颂词包括了爱情的力量、魅力及作用等各个方面，这乐章是一首简单的三部歌曲。

“Ⅴ、苏格拉底；亚尔西巴德 Molto tenuto; Allegro molto vivace 苏格拉底描写了他对先知第俄提玛的访问，引用她关于爱情的魔鬼学说的言论。这是一段缓慢的引子，份量比前面任何一乐章都重。并作为阿伽通乐章的中段的高度发展的再现段，这意味着一个隐伏的奏鸣曲式。亚尔西巴德及其醉醺醺的一伙作乐者的出名的干扰导入Allegro。它是一个扩展的回旋曲。在情绪上，其范围从激动不安经过吉格似的舞曲而到愉快的庆祝。如果在庆祝中有点爵士色彩，我希望不要把它当作搞错年代的希腊宴会音乐，它是一位当代美国作曲家的自然表现，不过渗透了那永恒的宴饮精神。”

按惯例来说，伯恩斯坦的《小夜曲》可以称为一首单乐章的小提琴协奏曲，或是五个乐章连续不断的协奏曲。它以无伴奏小提琴的悠长抒情线条安静地开始。似乎很简单，但结构巧妙。它孕育着《小夜曲》的最重要的主题素材，开始时如下：

例156



1 = ♭G 7/8 35 53 i 1 #4 | 3/8 5 05 | 3/4 ♮4 2 2 4 4 2 6. #4 | 5/8

独奏小提琴继续演奏，先是加上弱音器的全体第一小提琴，然后是加上弱音器的中提琴奏出开始的旋律（十分忠实，这就是说，低小三度音程的严格卡农）。在这样的发展中，小小的开始

动机（以及上行、下行的小三度）似乎变成重要了。所有其余的弦乐器最后一次以卡农形式进入，速度加快引到了这乐章的主要部分Allegro，即泡赛尼阿斯的演说。泡赛尼阿斯的主要主题是《小夜曲》起始旋律的活跃而节奏强烈的变形。全曲高峰在第四乐章，是最为感人而纯朴抒情的Adagio。它的主要旋律由加弱音器的独奏小提琴奏出，它和弦乐中的悄声细语的伴奏都源于作品的主要主题。激情的中段发展成独奏乐器中的一个有力的华彩乐段，然后以动人的简洁方式消逝到开始的崇高安宁之中。

受库塞维茨基基金会所委托，伯恩斯坦的小夜曲于1954年9月12日在威尼斯的菲尼斯剧院首演，艾萨克·斯特恩担任独奏，作曲家自己指挥。它的配器是弦乐队加上竖琴和丰富的打击乐器，包括定音鼓。

西部故事中的交响舞曲

(Symphonic Dances from West Side Story)

在他热爱的许多东西中，伯恩斯坦似乎与纽约市有不解之缘。这不是盲目的爱情，他表现了这城市的悲剧和贫穷以及它的狂躁的高涨情绪，它的无情的压力，它的光辉和阴暗，它的罕见的诗意甚至人情温暖的时刻。伯恩斯坦反映纽约的万花筒场面的戏剧作品数量之多并不是偶然的：有芭蕾舞剧《不解风情》(1944)，与之有关的音乐剧《寻欢作乐》（1944），为艾利亚·卡桑的电影《在水边》配乐（伯恩斯坦从中组成了他的《在水边组曲》）音乐剧《美妙的城镇》（1952），以及1957年9月26日在百老汇上演的《西部故事》。

当一位访问者直截了当地问伯恩斯坦，是否他所寄居的那个城市的魅力引起《西部故事》的灵感时，他回答说，正相反，

这事根本不是他开的头，是别人把这主题推荐给他，他之所以采用是因为他想试试看是否有可能写一部严肃的音乐剧。伯恩斯坦充分了解他从事的那门艺术的历史，可能记得德国歌剧的发展是从十八世纪的轻歌剧式的带歌的喜剧开始，以后导致有对话的严肃歌剧，如《菲德里奥》与《自由射手》。

无论如何，伯恩斯坦不容置疑地证明了一部严肃的音乐剧不仅可能写成，还的确能风行一时——原来的舞台本单在百老汇就上演了973场，电影也同样叫座。

表面上《西部故事》描写普通人的悲惨生活，他们住在貌似冷漠而接近残酷的城市——纽约——的一个小小的污秽地区中。但表面下，《西部故事》的同情心更深，风格上的涉及面更广。它的两个主题——城市的暴力和年青人犯罪问题——并不限于任何城市的任何角落而遍于整个大陆，或者整个世界。第三个主题，被家族仇恨所毁灭的年青人的爱情，就象莎士比亚的悲剧一样普遍。《西部故事》的某些基本思想来自莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》。但是伯恩斯坦笔下的倒霉情侣是东尼和玛丽亚；而《西部故事》中的敌对的青少年帮派“喷气机”和“鲨鱼”代替了好战的蒙太格和卡普列特家族。

伯恩斯坦选入他的音乐会乐曲中的选段之所以称为“交响”，不仅因为是供交响乐队用，也因为《西部故事》中的舞蹈原来的构思就是如此；舞曲中的大多数，实际上也就是整个音乐剧的大部分都是产生自少数几个基本主题，变化并组合起来表现多种多样的情调、情节、歌曲和舞蹈。《交响舞曲》的演奏是不间断的。

1、楔子。Allegro moderato 开始的音乐暗示两个帮派“喷气机”和“鲨鱼”之间日益增长的敌对情绪。

2、某地。Adagio　在如梦的舞蹈场景中，两个帮派在志同道合的关系中联合起来。

3、谐谑曲。Vivace Leggiero　青少年冲出城市，他们来到阳光明媚空气新鲜的广大世界中。

4、曼波舞曲。Presto　随着“喷气机”与“鲨鱼”之间的舞蹈，暴力的现实回来了。

5、查查舞。Andantino con grazia　情人东尼和玛丽亚在一起跳舞。

6、会面场景。Meno mosso　音乐伴随着爱人间的首次山盟海誓。

7、冷漠，赋格。Allegretto　“喷气机”帮派的敌意在对位式的舞蹈中爆发出来。

8、群架。Molto Allegro　这是暴力的高潮，“喷气机”和“鲨鱼”帮派的头子都被杀死。

9、终曲。Adagio　东尼死在玛丽亚怀中，这是帮派暴力现实的受害者，在丧礼进行中“某地”那段的梦境以悲剧性的讽刺色彩重现。

伯恩斯坦为《交响舞曲》安排的配器是：短笛、长笛二、双簧管二、英国管、降E单簧管、降B单簧管二、低音单簧管、中音萨克管、大管二、低音大管、圆号四、小号三、大号、定音鼓、有音高的鼓四、手鼓、印度鼓、次中音鼓、响弦鼓三（有一个不用响弦）、音乐会用大鼓、爵士鼓、刚加鼓、铙钹、悬钹、小钹、铃鼓、匏、沙球、牛铃三、木鱼、三角铁、锣、警笛、木琴、颤音琴、钢板钟琴、钟琴、竖琴、钢琴、钢片琴以及通常的弦乐器。

叶纯之　译

乔治·比捷

(Georgs Bizet)

1838年10月25日生于巴黎，1875年6月3日卒于布日伐尔

C大调交响曲

"是你开始了我作为艺术家的一生，"比捷在他创作生涯晚期对他的年长的朋友及同行查理·古诺写道："我现在可以承认我曾害怕被同化掉"。或者就是这种害怕被古诺同化，也许是害怕他曾暂时被同化，使比捷搁置了这部有吸引力而且朝气蓬勃的C大调交响曲，这是他还在巴黎音乐院学习时所创作的。他在世时，就我们所知，这份总谱既未出版也未演出过。

为什么比捷怕被同化，这是易于理解的。从他十二岁第一次听到古诺的歌剧《萨福》的时候起，他就被这位年长的大师迷住了。他将古诺的歌剧《血衣修女》改成四手联弹钢琴谱时才十六岁。几个星期以后他又将古诺的第一交响曲改编成钢琴曲。（在唱片出现以前，这种钢琴改编曲是在家庭里甚至在没有乐队的音乐会上演出管弦乐作品及歌剧音乐的最普及的手段）。

同年秋季，他十七岁生日才过了四天，就开始创作他自己的C大调交响曲，它的确与古诺的交响曲惊人地相似。他在十一月底完成，这意味着整首乐曲只化了一个月的时间。它的流畅及气势是惊人的。至于与古诺相似，那似乎只与比捷的利害有关，可能会引起1850年时的巴黎听众的不满，对我们来说，这只是历史

上的轶事而已。

这部交响曲一直留在比捷的一大堆手稿中，未受到注意。这批手稿由他的遗孀赠给了雷纳尔多·哈恩①，哈恩又在1933年转赠给了巴黎音乐院。同年稍晚一些时候，比捷的第一个英国传记作家 D. C. 派克在音乐院图书馆里发现了这手稿，一并交给了费利克斯·冯·魏因加特纳请他注意，1935年2月26日魏因加特纳在巴塞尔指挥了这部交响曲的首次世界演出。在美国是1940年10月17日，由纽约爱乐乐团首次上演，指挥是约翰·巴比罗里。

I、Allegro vivo 轻快的 Allegro vivo 以传统的第一乐章形式写成。曲式虽然传统，音乐却并不沉闷。生动活泼的开始几乎有罗西尼的气势。还有一个优雅的对比主题，是由双簧管单独奏出的抒情乐句。两个主题在灵巧的小小一段发展部中从一组乐器转到另一组。乐章通过基本主题的反复而圆满结束。

Ⅱ、Adagio 在几小节引子以后，双簧管独奏在弦乐弦拨伴奏下唱出小夜曲般的旋律。这旋律有着异国情调特色，令人想起莫扎特《后宫诱逃》中比得里罗的小夜曲。小提琴声部中的第二个极美的短歌，其热情是《阿莱城姑娘》与《卡门》的先声，在简短的对比中段以后，通过基本主题再现而结束了这乐章。

Ⅲ、Allegro vivace 第三乐章具有老式小步舞曲的轻快和优雅以及较近代的谐谑曲的轻快速度。在三声中部中，空五度的低音伴奏暗示出风格化的民间舞蹈。

Ⅳ、Allegro vivace 开始几小节的飘忽的第一小提琴及轻巧的木管几乎令人回想到门德尔松《仲夏夜之梦》的音乐。干净

① 雷纳尔多·哈恩（Hahn, Reynaldo, 1874—1947）委内瑞拉作曲家兼指挥。

利落的小小第二主题轻快而富于感染力，这不能单单解释为一位聪明的音乐学院学生对古诺的模仿：

例157



整个末乐章由这两个简单但悦耳的乐思构成。

这部交响曲的配器是：长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、定音鼓以及常用的弦乐组。

叶纯之 译

恩耐斯特·布洛赫
(Ernest Bloch)

1880年7月24日生于日内瓦，1959年7月15日卒于奥列贡的波特兰

所罗门，大提琴与管弦乐队演奏的希伯来狂想曲

第一次世界大战期间，就在恩耐斯特·布洛赫移居美国以前，他访问了瑞士的大提琴家亚历山大·巴尔扬斯基。在巴尔扬斯基家中，布洛赫见到巴尔扬斯基夫人所塑造的所罗门王的塑象。这就是布洛赫《希伯来狂想曲》的灵感的来源。这首曲子创作于1916年1月及2月，在日内瓦。

1917年布洛赫到达美国不久，写信给波士顿交响乐团的节目单注释者菲利普·黑尔，解释了他写作《所罗门》及其他有犹太灵感的作品的用意。

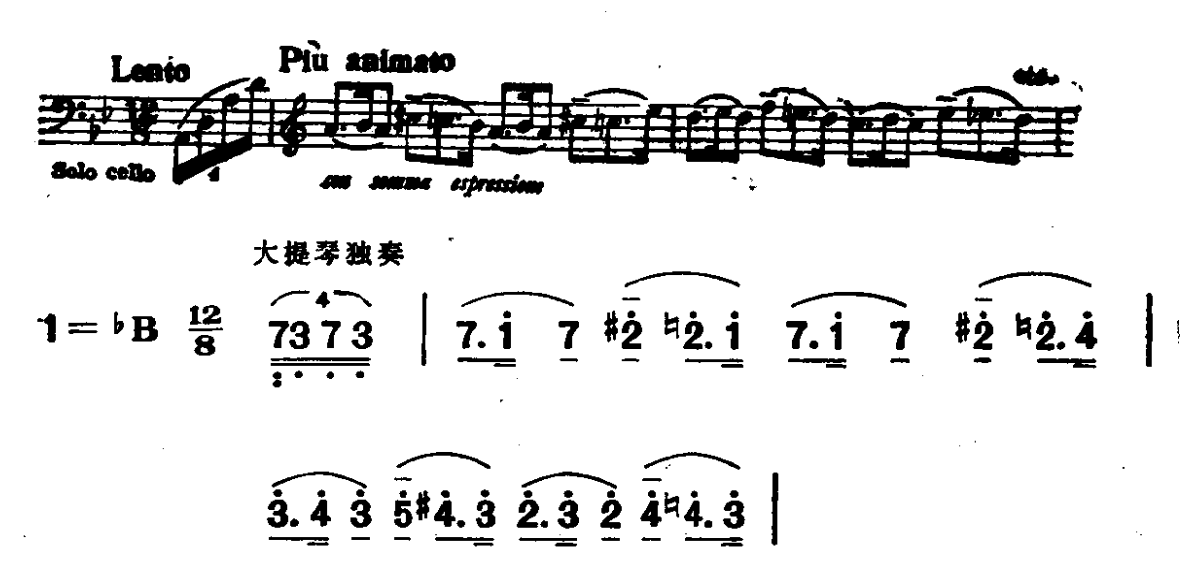
布洛赫写道："试图再现'犹太'音乐或将作品建立在多少是正宗的犹太旋律上，这不是我的企图，也不是我的愿望。我不是考古学家。我认为首要的是写美好的，真正的音乐，我的音乐。我感兴趣的是犹太人的灵魂，复杂、热情、不安的灵魂。我感到它们在整部圣经中震颤；犹太长老的精神饱满和天真；在先知书中明显预示的暴力行为；犹太人对正义的狂热的爱；耶路撒冷传教士的绝望；《约伯记》中的悲痛和广大无垠；《雅歌》的声色肉欲；所有这一切在我们身上都有，这一切在我身上都有，并且是我身上较好的一部分。这一切就是我尽力想在我心里听到的，想

在我音乐中再现的。这是在我们灵魂深处蛰伏着的可敬的种族感情。”

在《希伯来狂想曲》中，布洛赫不仅用多彩的管弦乐来暗示所罗门王的富足与豪华，还用独奏大提琴的细弱音调代表这位哲学家国王。这狂想曲是一首自由曲式的单乐章大提琴协奏曲。

在似华彩乐段的引子中，大提琴在具有不均匀附点节奏特点的乐句中先现了深深动人的主要主题，半音极多，听起来几乎是东方的。

例158

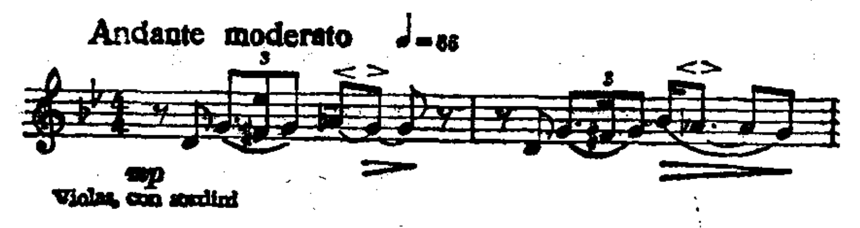


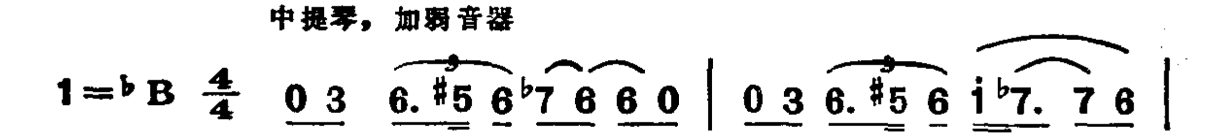
这是耶路撒冷传道者的声音，这高贵的希伯来人一直被认为与所罗门王是同一个人，这位统治者已经理解了人的力量及享受，他反省后，发现一切全是空虚。“虚空的虚空”。传道者说“虚空的虚空，凡事都是虚空。人一切的劳碌，就是他在日光之下的劳碌，有什么益处呢？……我，传道者在耶路撒冷作过以色列的王。我专心用智慧寻求查究天下所作的一切事……我见日光之下所作的一切事都是虚空，都是捕风。……我又专心察明智慧、狂妄和愚昧；乃知这也是捕风。因为多有智慧，就多有愁烦，加增知

识的，就加增忧伤"。（引自《传道书》第一章）

主题的基本形式由乐队的整个中提琴声部引入：

例159





这是一系列交响发展的基础，在管弦乐灿烂的欢腾与粗野的迸发的时刻，我们可以听到大提琴中的悲观的声音，怀疑、绝望，最后降到了乐器的最低音区，结束在深沉的没有解答的问题上。

《所罗门》的多彩配器要求短笛、长笛三、双簧管二、英国管、单簧管二、低音单簧管、大管二、低音大管、圆号四、小号三、长号三、大号、定音鼓、小鼓、铃鼓、大鼓、铙钹、锣、钢片琴、竖琴二、独奏大提琴以及常用的弦乐器。

叶纯之 译

皮埃尔·布列

(Pierre Boulez)

1935年3月26日生于法国蒙勃立松（卢瓦尔）

重重隐藏

(Pli Selon Pli 〔Fold by Fold〕)

布列的《重重隐藏》的灵感（也许对真正的现代作曲家不该用这种浪漫派的术语，所以让我们改说成布列这部杰作所出自的核心），以及与他的音乐相应的结构，是斯蒂芬·马拉美(1842—1888)的诗歌。

法国现代诗歌的根源——几乎可以说本世纪初西方世界最创新的诗歌及许多散文的根源——是马拉美。总之，马拉美的许多作品以及由他的影响而产生的许多音乐，从德彪西到布列，都是由马拉美的那部分信条所启发的。这部分信条说："直接了当就使诗歌失去大半的情趣，诗的乐趣在于逐步深人，含蓄暗示——这才是理想。"

这个标题《重重隐藏》，布列取自马拉美，其含意是逐渐展现，就象透过纱幕，逐步见到那决不应操之过急、粗手粗脚地一语道破的东西。

布列的乐曲与马拉美诗歌共有的另一个吸引力是全然感官的声音。显然布列的《重重隐藏》不仅仅是美妙的噪音。以之结束末乐章的最终的嘶哑的低语"(la) mort"(死亡)可令人血液凝结。但是，不怕作曲家（错误地）理解为话里带刺，进行挖苦，

听众会毫不犹疑地说，纯粹的声音——古怪并引人入胜的声音——是《重重隐藏》中极突出的一个重要部分。我必须承认，在罗马举行的国际音乐协会1959年音乐节中，我初次听到的是最早创作的几个乐章（《根据马拉美的即兴》Ⅰ及Ⅱ），我所能记得的当时的全部感觉就是一系列色彩闪烁、游移不定的神秘而有趣的音响，它与一种强烈的诗意情调结合在一起。并且尽管歌词（马拉美的十四行诗《纯洁、强壮而美好的今天》与《花边褪色》）在节目单上印着，我这个听众却完全不能掌握这些微妙雕凿的诗歌与微妙的音乐配曲之间的多重关系。

可能预计到，这种暗示的（也是难以捉摸的）音乐最早演出时，解说词所说明的要比音乐所显示的内容更多。

"两首十四行诗，两种即兴状态，从全部预先规定到全部不确定：

——根据事先规定的选择而可能有的不同稿本。

——即兴与不变的歌词相结合的固定调。

——可能有偏离的多价稿，首先音乐结构包围了歌词，这方法一步步产生了相反结果：歌词的音响结构唤起了音乐。向马拉美致敬〔出现的（或具体化的）影子〕"。

以后，布列又加写了《重重隐藏》的三个乐章，并对这部化了他五年（1957—1962年）之久的整个作品作了更具体的注释：

"《重重隐藏》对诗歌与音乐如何结合这个问题提出了几种解决方法，它们可以各异，从题辞直到混合。他们给每首乐曲以意义并为每首乐曲在整个套曲中的地位赋予一定意义。

"这部作品包括五首乐曲，第一曲《礼品》和最后一曲《坟墓》是器乐，要求最大的编制。零零碎碎地插入了声乐部分以表

示此曲源自马拉美的诗，形成作品中间部分的其他三曲要求的器乐编制较有节制，它们集中在声乐部分的周围。声乐则部分地或整个地表达了将这些乐曲结合在一起的诗歌。

"这样，首尾两首乐曲与诗歌完全无关，只作为引文而插入。

"《礼品》：这首诗只出现于作品开始时，是唯一直接参与的声乐部分，其他有声乐插入的段落只是中心套曲的引文，是后面可听到的东西的预响，音乐引文出自马拉美的《诗歌的礼品》，这里变为《作曲的礼品》。它们不是逐字逐句引用的，而是从其上下文中抽取而来，转移了地方的，它们象对未来的瞥视。与此相反，最初的诗的阐述是极为单纯、明确、直接的，音节清晰的。

"《坟墓》：这首诗记在作品的结尾。诗的表达与极富装饰性的声乐风格及扩展的织体有所抵触，只有最后说出的两个字能被清楚地理解。

"这种直接与间接理解的对立，在构成中心套曲的三首十四行诗中都可见到：《纯洁、强壮而美好的今天》、《花边褪色》与《在大块云朵下》。在解决这个对以诗为歌词的音乐来说是个基本的问题之前，首先必须说明，这些乐曲的形式是严格的十四行诗形式，这里诗歌与音乐结合当然带有情感意义的标记，但这种结合企图比创新更深一层，直达它的结构。不能忘记马拉美迷恋于形式的纯化，对它一味追求；他的语言及韵律都证明这一点。他对法国句法完全重新构思，使它成了独创的工具，使用了这个词的字面意义。至于诗本身的组织，如果说它求助于已被承认的价值——亚历山大格式，八音节诗——那么它是受数字的严格性、受被包含在浓缩语言中的音响价值的节奏支配着的。几乎与马拉美

的名字永远联系在一起的深奥性，其实只不过是这种完美而适当的语言再加上不允许浪费精力的思想而已。

“这样，如果考虑到十四行诗精致完美的结构，那么可以发现音乐曲式事先也已决定好了。必须的转换要求创造出一些等同的东西。既可用于音乐创新的外部形式，也可适用于其质量或内部结构。可能转换的领域是庞大的，其多样性可由于严格使用而得到弥补。

“至于对转换成音乐的诗的真正理解，人们又能做到多少呢，考虑这一点又有何意义呢？我的意见是不要限于立刻理解，这只是诗歌转换的种种形式之一（也许是最不丰富的一种）。从单纯理解的观点把自己局限于一种‘在音乐中(或随着音乐)阅读’。我认为这样太受限制了。这永不能代替没有音乐的阅读。它才是理解诗歌内容的最好方法。况且，主要建筑在诗意上的一部音乐会作品，不能与舞台作品混同起来；为了追随情节、事件的进展，需要大量的直接理解。必要时，可将诗意转接到情节和事件上去。

“在对马拉美的作品进行转换或改编时，我认为通过阅读已经理所当然地获得了诗歌的直接感受；我认为由诗歌传送给音乐的资料已经被吸收了，因此可以在一定程度上依靠直接理解。而且，这种依靠并不凭机遇，而是想有时突出音乐内容，有时突出诗歌内容。

“器乐音响在各曲中都不同。打击乐的活动小于正常范围；尽管如此，它包括许多具有固定音高的乐器如木琴、颤音琴以及好几种钟，它们比接近噪音的无固定音高乐器多(这些乐器更易与‘古典’乐器相结合)。头尾两首乐曲需要相当大的合奏来产生乐队音响；中间三首乐曲在写作及音响方面比较接近室内乐，尤其是第

二首十四行诗：《花边褪色》。

“标题《重重隐藏》取自马拉美的一首诗。但在转化为音乐时我未使用它，它只指出作品的意义及方向。作者在这首诗中描写了布吉斯城的石头墙在消散的雾气中逐步显示出来。正如这五首作品所展现的，它们用同样的方式一层一层地显示了一幅马拉美的肖象。

皮埃尔·布列”

《重重隐藏》由西南丰克乐队于1962年荷兰节上首次完整地公演，指挥是布列本人。总谱要求：短笛三、长笛三、中音长笛、双簧管、英国管、降A调黑管、大管、低音大管、圆号四、小号三、次中号长号、低音长号、倍低音长号、定音鼓、钹，三十个其他打击乐器（原文如此），需七个演奏员演奏；曼陀林、吉他、小提琴、中提琴八、大提琴五、低音提琴六。

叶纯之 译

约翰内斯·勃拉姆斯
(Johannes Brahms)

1833年5月7日生于汉堡，1897年4月3日卒于维也纳

d小调第一钢琴协奏曲，Op. 15

勃拉姆斯是个神童，自幼弹奏钢琴。虽然他钢琴弹得灵巧熟练，却往往带点管弦乐的味道，这在他的作品中也表现了出来。当这个二十一岁的无名小卒初次冒昧登门拜访罗伯特·舒曼的时候，舒曼就发觉了他的这一特点。在舒曼的安静的住所，只有这位大师同他的妻子两位听众，勃拉姆斯为他们演奏了自己写的曲子。

仅仅两周之后，即1853年10月28日，舒曼在一篇题为《新的道路》的著名文章中这样写道："他坐在钢琴旁，开始向我们揭示奇妙的境界"。舒曼在文中继续称道："我们被带到越来越神奇的境地。除此之外，他还证明自己是个天才的演奏家，把钢琴变成一个发出悲叹、欢呼声的管弦乐队。听上去有奏鸣曲，或者更确切地说是不很鲜明的交响曲，还有无须歌词便能明了其诗意的歌曲，……又有弦乐四重奏，每首作品又是如此地不相同，似乎各有各的来源。然后，他好象又将它们汇成了一支奔腾的洪流，那巨浪下泻成为一片大瀑布，上面架着一拱宁静的彩虹，伴以夜莺的婉转鸣唱和岸边的蝴蝶飞舞。"

这是宽厚的衷心赞美，舒曼的目的是要为一个他深信其各方

面的天才都非常伟大的人扫清障碍。而勃拉斯姆对自己力量的信心反倒比舒曼来得小。将近四分之一世纪过去后，他才创作出他的第一部交响曲。原打算写成第一交响曲的素材却成了d 小调钢琴协奏曲。它最初的形式是两架钢琴演奏的奏鸣曲，勃拉姆斯将这首曲子带给舒曼的妻子——钢琴家克拉拉看。他们俩一块把这首曲子从头到尾演奏了数遍。克拉拉在她的日记中写道："作品十分有力，非常新颖，构思宽广，比他早期的作品更为清晰，给我印象很深。"

很明显，勃拉姆斯的乐思是管弦乐式的、交响式的。在以后几个月中，他着手把这首奏鸣曲写成一首交响曲，但尽管有博学的好友尤利乌斯·格林[①]的帮助，他在配器上还是碰到了技术性的困难。最后，格林建议用一个办法来解决钢琴概念和管弦概念之间的矛盾，即写一首钢琴协奏曲。勃拉姆斯同意了。奏鸣曲前两个乐章就成了d 小调钢琴协奏曲的Maestoso乐章和Adagio乐章（而奏鸣曲的第三乐章，被搁置多年之后，最终成了勃拉姆斯《德意志安魂曲》中的合唱曲，"看那众生"[Behold all Flesh]）。开头的两个乐章经多次修改，并增加了一个新的末乐章，这部协奏曲的初稿在1858年就已完成了。

作品首演于1859年1月22日，由勃拉姆斯本人担任钢琴独奏，约阿希姆指挥。五天之后，勃拉姆斯在莱比锡布业大厅的音乐会上再度演出了这首协奏曲。几度修改后，钢琴部分于1861年出版，管弦部分于次年出版。

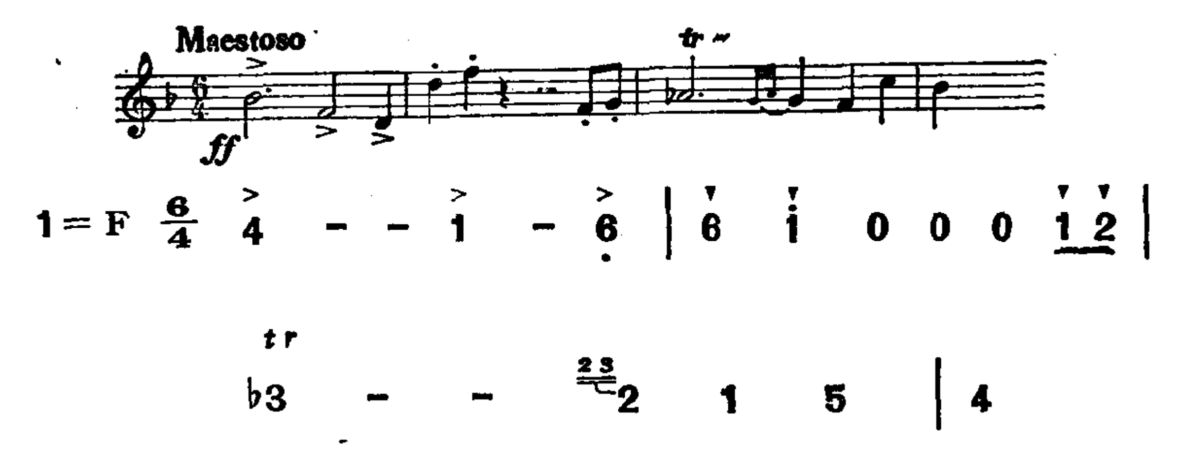
Ⅰ、Maestoso 一个第一次写管弦乐曲的胆怯的年青人，竟将开头的主题写得如此宏伟！乐曲开头霹雳般响出了勃拉姆斯式

---

① 尤利乌斯·格林（Grimm，Julius 1827—1903），德国钢琴家、作曲家、合唱指挥。

的沉重的主题。

例160



主题的暴风雨般的第二部分重复并发展，以定音鼓的隆隆声作为背景，沉重的颤音爆发时达到了高潮，而颤音又犹如炽热的火星穿过管弦乐队倾泻而下。

风暴突然显著地停息了，就象它突然而来时那样。一条长长的波浪般的旋律，轻轻晃动着的音型，导至一系列抒情插段。钢琴随着插部之一不甚明显地进入，然后才是主部主题的强烈的颤音和跳进音程。

先由钢琴单独奏出一条形成奇妙对比的非常安详的旋律。

例161



它为第一乐章内出现极端相反的情感作准备。这一乐章是以浪漫派手法大大地扩展古典的奏鸣曲快板曲式而构成的。

Ⅱ、Adagio 优雅的慢乐章的手稿上原附有标题：Benedictus qui venit in nomine Domini（奉主名而来的是有福之人）①。除了宗教含义外，这句话会使人想到曲子是献给已故的舒曼及其遗孀的，对于他们，勃拉姆斯已到了崇拜的地步。既然勃拉姆斯已习惯称舒曼为主，（即Dominus），那么“奉主名而来的有福之人”想必是指温柔的克拉拉了。这一说法在勃拉姆斯于1856年12月30日给克拉拉的信中进一步得到了证实，关于这首协奏曲，信中写到：“我也正在为你画一幅可爱的肖像，那将是Adagio乐章”。

Ⅲ．回旋曲．Allegro non troppo 这个巨大的末乐章把十九世纪传统的炫技性乐曲的辉煌性与交响乐的份量结合起来了，这使它与第一乐章几乎取得平衡。回旋曲的迭句也是这一雄壮有力而富于独创性的作品的丰富结尾中的主要主题。

例162



协奏曲的配器是：长笛二、双簧管二，单簧管二，大管二，圆号四，小号二，定音鼓二，以及弦乐组。

降B大调第二钢琴协奏曲，Op. 83

“我希望我能送给你一部不同于这仓促写成的、比它好的曲子，但眼下已无法了；我要告诉你的是：我写了一首小小的钢琴协奏曲，曲中带有一段小小的谐谑曲”。勃拉姆斯就是以这种幽

---

① 这句拉丁文是罗马天主教弥撒仪式中一个部分的开始语。

默的方式向他的密友伊丽莎白·冯·赫尔措根贝格[1]透露他已完成了一部空前庞大的钢琴协奏曲。

勃拉姆斯信任他一生中所遇到的两个最能理解他的女人，向她们宣布了这部新作品的完成，这两位女人，一位就是伊丽莎白·冯·赫尔措根贝格，一位则是他敬爱的克拉拉·舒曼——罗伯特·舒曼的遗孀。勃拉姆斯把自称为“几首钢琴小曲”的总谱寄给了维也纳的外科医生特奥多尔·比尔罗特——一位布拉姆斯对其艺术理解力日益信赖的男人。

伊丽莎白和克拉拉都以幽默的方式回了信。伊丽莎白对于即将听到“带有小小谐谑曲的小小钢琴协奏曲”表示喜悦和感激。克拉拉则极为高兴，“但是我并不真相信你所谓的‘小’”。她在信中接着又写道，“无论如何，就算它很小，我也丝毫不会在意，因为如果真是那样的话，甚至我自己也许可以弹奏它了。”

比尔罗特的回信长达六页，他祝贺勃拉姆斯的伟大成就，比尔罗特写道，把这部第二钢琴协奏曲同勃拉姆斯的第一钢琴协奏曲相比，就象把一个成年人同一个青年人相比一样。

正是从比尔罗特医生那儿，我们得知了关于这首协奏曲写作背景的许多情况。正象从丢勒[2]到歌德、理夏德·瓦格纳等许多德国艺术家那样，意大利也使勃拉姆斯成熟了起来。他在比尔罗特医生愉快的导游下初次游览意大利时，已经四十四岁。那时正值春天，他们的旅程远至南方的罗马、那不勒斯，最后到了西西里岛。勃拉姆斯刚回到奥地利时，住在疗养胜地珀恰赫小镇，在

---

① 伊丽莎白·冯·赫尔措根贝格 (Herzogenberg, Elisabeth Von, 1847—1892) 钢琴家。是奥地利钢琴家及作曲家海因里希·冯·赫尔措根贝格之妻。夫妇二人都是勃拉姆斯的密友。

② 丢勒(Dürer, Albrecht 1471—1528)，德国宗教改革运动时期的油画家、版画家、雕塑家、建筑家。具有人文主义观点和意大利文艺复兴的艺术理想。

他生日前的一个晚上，草拟了这部协奏曲的主题。它远不是一部意大利作品，但它确实反映了久远的德国式怀旧之情以及对意大利阳光明媚之美的思念眷恋。

看来勃拉姆斯把他的草稿搁置在一旁了，直到三年之后才重新着手写作。那时又值春天。他再一次访问了意大利。这次他独自一人访问了威尼斯、佛罗伦萨、锡耶纳和奥尔维耶托，并再次去了罗马、那不勒斯和西西里。在四十八岁生日时，他回到了维也纳，他的思绪中再次洋溢着意大利春天的气息，他又继续写这部协奏曲了。两个月后，于1881年7月7日完成了总谱。

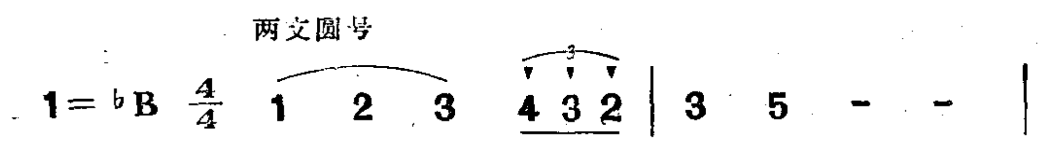
1881年11月9日，作品在布达佩斯歌舞会场音乐厅作首次世界公演，勃拉姆斯亲自担任独奏。就在那个月的27日，他在迈宁根再次演出这部协曲奏，由汉斯·冯·比洛任指挥。

在意大利旅行期间，勃拉姆斯曾热情地写信给一个德国友人，谈到“意大利的暮春初夏。”这首降B大调协奏曲的音乐好象淋漓尽致地描写了春天的力量和热情。

Ⅰ. Allegro non troppo 乐曲以动听的圆号声开始，象是对其他乐器的神奇的召唤。

例163





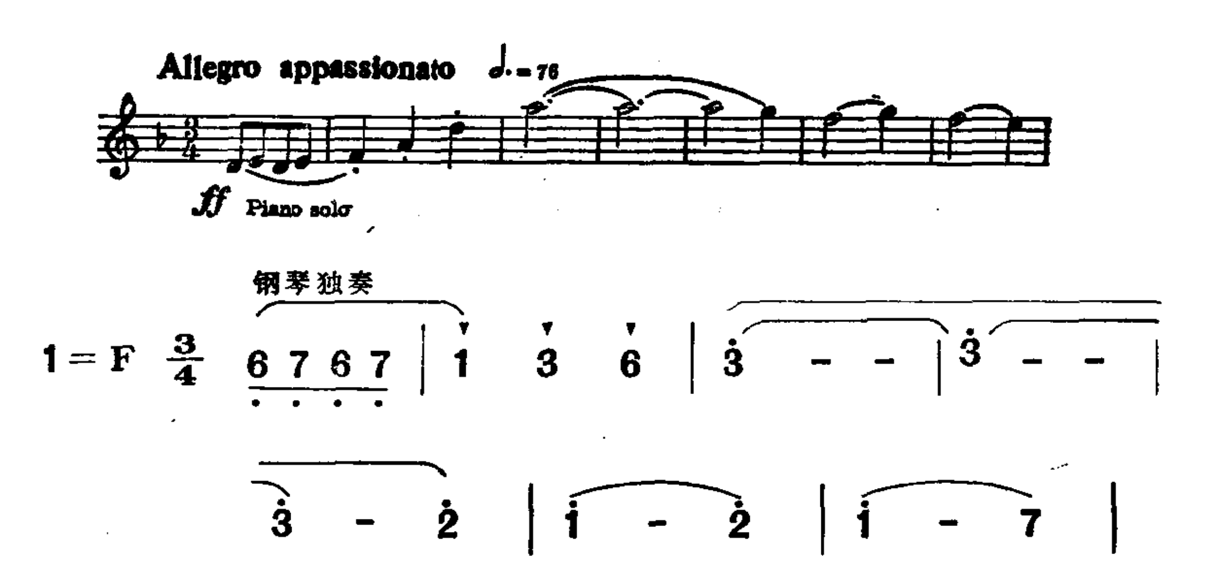
圆号声仍在继续，钢琴就用一串串的琶音在乐句之间与之相呼应。木管乐器在一旁富于感情地解说着什么，这时钢琴进入华彩独

奏。这些都仅仅是导向本乐章主体的引子。这一乐章总的曲式是传统的第一乐章曲式(即奏鸣曲快板曲式)的宏大扩展。呈示部中出现如此大量的美妙主题，要在另一个作曲家手中，它们可能就成了一笔令人束手无策的财富。但勃拉姆斯有力的结构感是绝不会折服于细节的。

中间部分是这些乐思暴风雨般的展开，但展开时主要强调的仍是开头的圆号声。正是这一号召声，在柔美的管弦乐和声中，引出了开头素材的再现。结尾是辉煌的，独奏的钢琴奏出炫耀的八度颤音，与之相对衬的是圆号主题军号般地反复出现。

Ⅱ、Allegro appassionato 一部协奏曲包含有谐谑曲是罕见的；而且这首谐谑曲又象交响乐那样规模宏大和丰富多彩。主要主题在钢琴的波浪撞击般的进行中向上翻滚。

例164

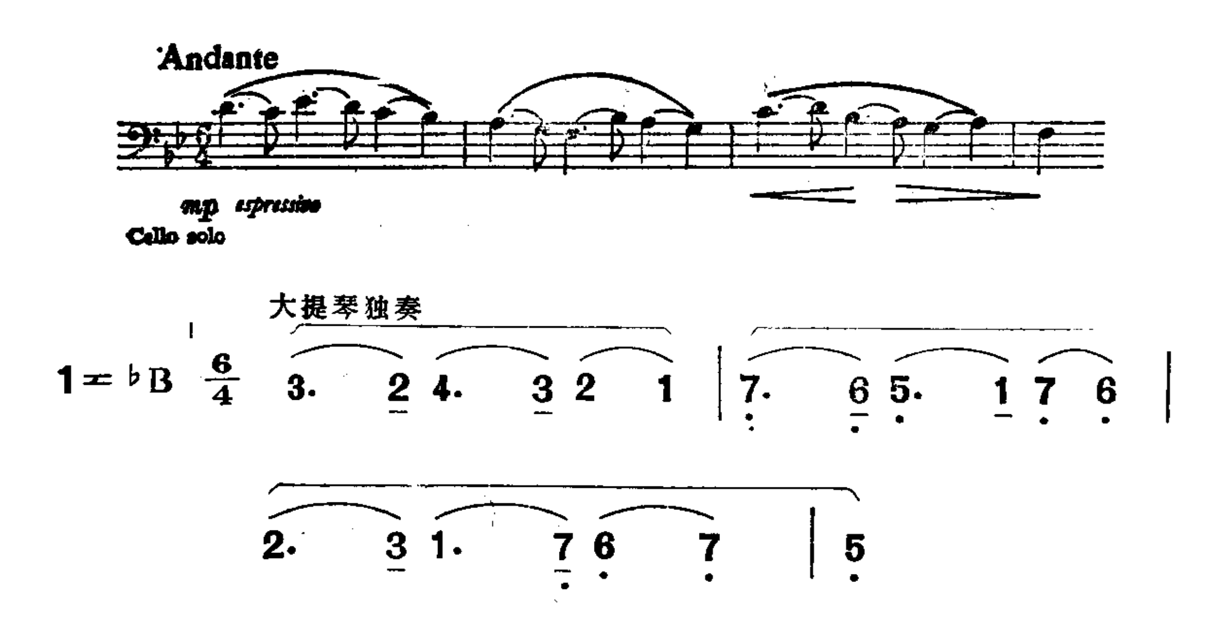


而低音乐器则在乐队低音中朝相反的方向沉重地进行着。这阵激动之后，小提琴奏出一条悲哀的旋律，它由钢琴接过去，并以典型的勃拉姆斯式的摇摆起伏的进行发展着。在具有英雄气概的D大调“三声中部”里，这两个主题的丰富发展都达到了顶点，此后，

开头的谐谑曲素材又被用作为暴风雨般的结尾。

Ⅲ. Andante 这一慢乐章夜曲般的情调基于由大提琴独奏的一支歌曲，一个简单的八小节乐句，它是这样开头的：

例165



它紧接着暴风雨般的谐谑曲，带来了一种往往近于哭泣的安详气氛。旋律如此动人肺腑，以致数年之后勃拉姆斯写他那首苦中带甜的歌曲《我愈来愈惊醒》（Immer leiser wird mein Schlummer）时，又用了这一旋律。这旋律说不上是悲是喜，它也许可以用来说明雪莱的话："我们最甜密的歌曲正是那些表达最悲哀思绪的"。旋律在装饰精巧的变奏中从大提琴独奏转到小提琴声部，再转到钢琴独奏。

中间部分焦虑不安，有管弦乐队奏出的震音，还有独奏乐器奏出的强烈的颤音和急骤下降的琶音（仍然是那开头大提琴乐句的另一戏剧性变奏）；然后乐队一片沉静，在独奏钢琴的伴奏下，两支单簧管进行了一段短暂的但却妙不可言的对话。结尾处，大提琴之歌又再现了，饰以钢琴中的精巧的颤音；颤音越来越高，逐渐消失。

Ⅳ、Allegretto grazioso　末乐章是一首非正统的回旋曲，是回旋曲曲式和奏鸣曲快板技巧的结合。当然，这样的结合自海顿时代人们就在应用了，但呈现在我们面前的那些颇为惊人的独到之处，倒是从未有人用过。主要的回旋曲叠句即一个由钢琴演奏的欢快、跳跃音型，开始了这个乐章：

例166



这个叠句起着点断乐章中间部分，在末尾完满地结束这一乐章的作用。当乐章展开时，这个叠句也是一颗主题种子，随着乐章的发展抽出了许多条迷人的新枝。有两个对比的插部，彼此之间旋律互用，而它们本身也得到了充分的展开。钢琴部分极其辉煌，在回旋曲叠句最后一次再现、速度加快时，尤其如此。最后钢琴弹出更华丽的琶音，而整个乐队突然奏出一个有力的 crescendo（渐强），以此结束全曲。

管弦乐队包括：长笛二，双簧管二，单簧管二，大管二，圆号四，小号二，定音鼓，以及传统的弦乐器。

D大调小提琴协奏曲，Op. 77

勃拉姆斯的小提琴协奏曲，和贝多芬的那首并驾齐驱，作为世上最伟大的两首小提琴协奏曲。

正象他的前辈贝多芬和门德尔松一样，勃拉姆斯写小提琴协

奏曲时，心中也考虑着一个特定的演奏能手。象他们那样，他也要求他的演奏能手就技术方面给予批评。勃拉姆斯心中的那个演奏能手就是他的老朋友约瑟夫·约阿希姆。1878年8月22日，勃拉姆斯以他那特有的谦恭态度给约阿希姆写信，信中说："现在我已经为你把整首曲子抄了出来，但我几乎说不出，我曾期望你单独对这个独奏分谱做些什么（即，没有管弦乐总谱）。

"自然，我想要你修改它——我不想听你的任何借口：要么是音乐好得无须再改，要么是不值得为整首乐谱操这份心。但是即使你只给我写上一、二个字，或者在谱上这儿那儿写些诸如'困难'，'别扭'，'办不到'之类的字，我也会满意的。"

约阿希姆辛辛苦苦地看了独奏部分，主要指出他感到应该改动的技术细节。勃拉姆斯极认真地听了，但后来除了弓法和指法外，他几乎什么都没改动。

勃拉姆斯原来把他的小提琴协奏曲构思成四个乐章，正象他构思第二钢琴协奏曲那样。但是他最后删掉了他原先计划好的谐谑曲，并将原来的慢乐章作了修改。"中间的两个乐章没有了，"勃拉姆斯写道："当然它们原是最好的！但我写了一首糟糕的adagio来代替。"勃拉姆斯在形容他所写的某一最热情、最有思想性的慢乐章时，习惯于这样贬低自己。

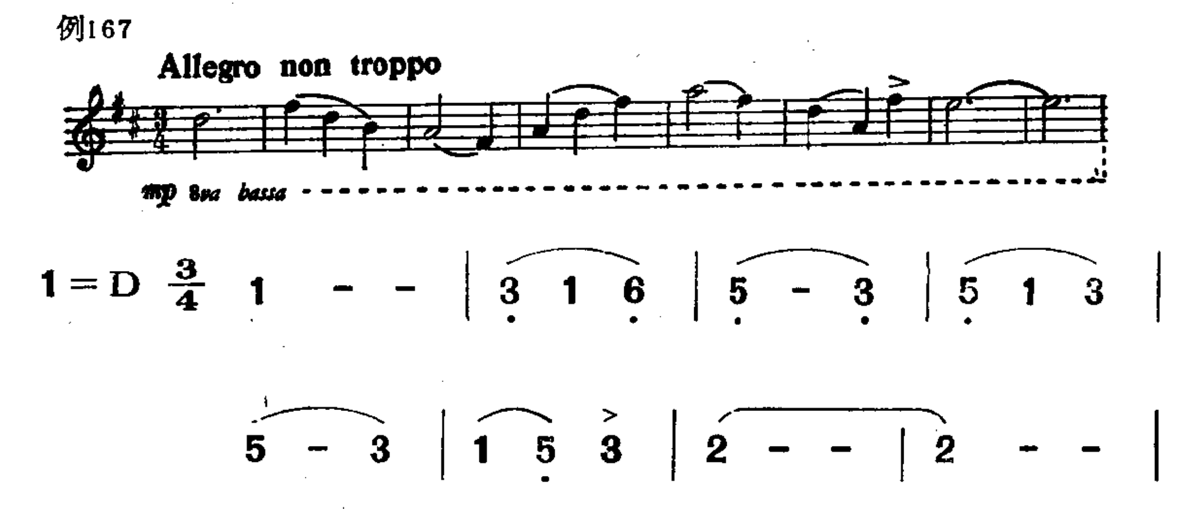
浪漫派的协奏曲传统上含有强烈的炫技部分。勃拉姆斯象他受益匪浅的舒曼夫妇(罗伯特和克拉拉)那样，并不赞成单纯地表现技巧。对于写那些演奏难度很高的音乐，他从不犹豫，他的钢琴协奏曲和这首小提琴协奏曲都是如此。但他从未陷入为表现而表现。

1878年夏秋之际，这部协奏曲完成于奥地利一个迷人的偏僻小村庄——沃思湖畔的珀恰赫村。它是献给约阿希姆的。1879年

元旦在莱比锡布业大厅首次演出时，约阿希姆是小提琴独奏者，指挥是勃拉姆斯。首演后，在当年十月此协奏曲出版前，约阿希姆劝说勃拉姆斯在总谱中进一步作了些修改。

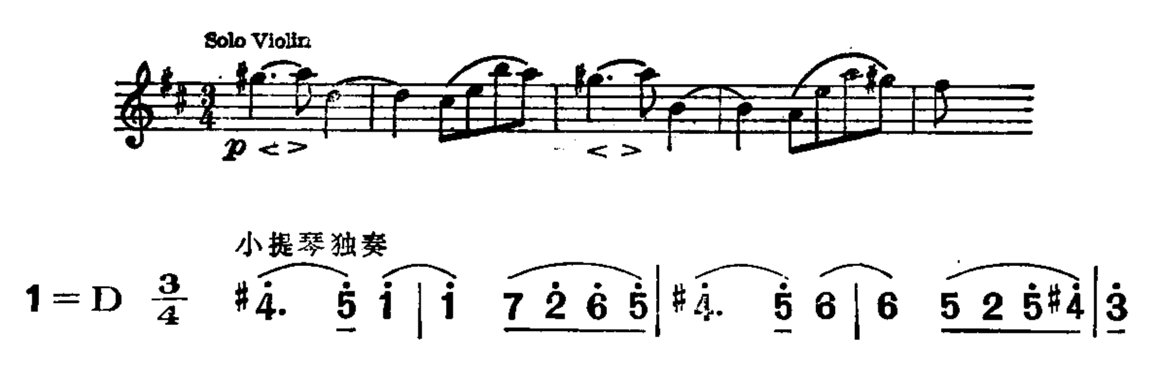
Ⅰ、Allegro non troppo 开头部分洋溢着有节制的热情。在这开头部分，布拉姆斯回到了古典模式，写了一段长长的管弦乐引子，几乎是最初的呈示，就在这最初数小节中低声部弦乐器和大管奏出了这一乐章的正主题。而圆号马上又为这一主题增加了温暖的气氛：

例167



独奏小提琴进入，演奏着华丽炫技的乐段，长达四十小节以上，然后平静下来开始了独奏的呈示部。在第二组抒情主题中，下面这一主题特别动人，它是浪漫主义柔情的精华：

例168



Ⅱ、Adagio　双簧管中的安详的开始主题，同第一乐章的开始主题有联系。这一乐章以独奏小提琴中的大量的精致描绘及其对主旋律材料富于想象力的装饰而著称。

Ⅲ、Allegro giocoso,ma non troppo vivace　末乐章是一首华丽的回旋曲，叠句有匈牙利情调：

例169



有些音乐家认为，在这个叠句中，他们听得出勃拉姆斯对出生于匈牙利的约阿希姆所表示的加倍敬意。它富于双音和其他辉煌效果，但都不是为了单纯的炫技。

勃拉姆斯的小提琴协奏曲配器是：长笛二、双簧管二，单簧管二，大管二，圆号四，小号二，定音鼓，以及传统的弦乐组。

a小调小提琴、大提琴二重协奏曲，Op.102

这部庄重、优美的音乐，是勃拉姆斯最后一部管弦乐作品，勃拉姆斯之所以创作它，在某种程度上似乎有使他本人与他的老友、匈牙利小提琴家约阿希姆言归于好的意图。

两人初遇时，勃拉姆斯还只是一个默默无闻的廿岁的青年，而约阿希姆已是一个享有国际声誉的廿二岁的演奏大师了。两人在艺术方面立即惺惺惜惺惺，这种感情很快就发展成了强烈的个人联系。近三十年中，他和约阿希姆的友谊发展了、加深了，只是在约阿希姆同妻子离婚的时候，那友谊才痛苦地结束。约阿希姆的妻子被指责为不贞，但勃拉姆斯认为她是清白的，他在一封信中也是这么说的。使勃拉姆斯感到意外的是，那封信在审讯时

竟被用作证据。约阿希姆认为勃拉姆斯背叛了他们的友谊，于是断绝了他们之间的一切关系。这次破裂使勃拉姆斯感到很痛苦，特别是由于随着年岁的增长，他发现要建立和保持朴实而又亲近的个人关系是日益困难了。

1887年勃拉姆斯给多年不通信的约阿希姆寄去了一张明信片，以他特有的、近乎胆怯的腼腆询问道："我想寄给你些有关艺术的消息，我真诚地希望那或多或少会使你感兴趣。"约阿希姆回信答道，他迫切等待着这类消息，又说道："我希望你将告诉我你又写了一部新作品，因为我已怀着真诚的喜悦见到并演奏过你的一些新作品。"

勃拉姆斯于7月24日以明显宽慰的心情复信答道："你的友好来信使我对自己的表白更感到宽慰。但是你要准备略吃一惊。我一直在考虑写一部小提琴、大提琴协奏曲，虽然我力图说服自己不写，但我无法抗拒这些念头。

"现在，使我真正关心的唯一的一件事就是你对此的态度。首先，我以真诚的友谊恳求你，别为表示意见而感到为难。如果你寄给我一张只写着"不感兴趣"的明信片，那对我也就足够了，我会知道怎么办的。

"如果不这样，我就要开始提许多问题：'你愿意看看这部作品的一部分吗？'我誊写了独奏部分的一半，麻烦你和豪斯曼(Robert Hansmann，著名大提琴家，约阿希姆弦乐四重奏团成员)看看它们是否适于演奏，好吗？你愿不愿意考虑先在一个什么地方同豪斯曼和我将这部作品在钢琴上试奏，而后在你喜欢的任一个城市，由我们和一个乐队一起演奏？

"请简短地答复我几行，我再说一遍，我——，或许你看了后，会寄给我上述那样的明信片的！

"我不想一一说出我暗中所期待的。

"请转达我对豪斯曼的最亲切的问候……"

信件来来往往，友好之情与日俱增，随之而来的就是乐谱的寄赠。到该月月底，约阿希姆同豪斯曼分别把他们各自的声部试奏过了；约阿希姆将乐谱寄还给勃拉姆斯，并写道：

"我刚把独奏部分寄出给你，建议有几处作些不重要的修改；我希望这几点意见是可行的。总的来看，这部曲子很适于演奏。现在我们有什么可做的呢？豪斯曼和我都……急切地想演奏这部作品，等候着你的建议。你认为我们该在哪儿先用钢琴排练？……请务必相信，豪斯曼和我随时都极乐意满足你的任何愿望。"

虽然约阿希姆说几处修改是不重要的，但他建议修改的地方总计起来就远非不重要了。手稿上显示出多处的改动。有几处勃拉姆斯同意约阿希姆的意见，但不同意他的改法，而代之以第三种写法，他自己的写法。有一处待到最后付印时已经是第四种写法了。在最初几次排练时，改动仍不断，考虑到对这部作品最初的评价是"难以演奏"，而在排练时所作的那些修改反使独奏部分更难了，而不是变容易些，这一点是很有趣的。

这部二重协奏曲完成后不久即在巴登巴登一场内部音乐会上首演，由勃拉姆斯指挥，约阿希姆和豪斯曼担任独奏部分。1887年10月18日在科隆举行了首次公演，同样由他们三人演出。翌年总谱出版，献题为："谨献给约瑟夫·约阿希姆，此作品系为他而作。"

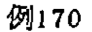
这部二重协奏曲经过较长时间才流传开来，但同勃拉姆斯其他的几部协奏曲比起来，还是演奏得较少，或许部分地是因为曲中最光彩夺目之处要由两位独奏家分担的缘故；而且可供分担的这类光彩夺目的段落又极少，因为勃拉姆斯写他这最后一部管弦乐作品时，他已厌烦那种外表的炫耀了。他追求着一种更内在、更深

刻的美，加上慢乐章中的升华以及快乐的末乐章中的抑制。

I、Allegro 乐队中的开始乐句由大提琴中较低沉的音色、而不是由明亮的小提琴声来应和。大提琴单独持续奏出狂想般的华彩性经过句，最后独奏小提琴加入进来，大、小提琴二重的华彩段越来越丰富，发展成由整个乐队来陈述的主要主题：这是一个勃拉姆斯所特有的附点节奏和三连音混合的肯定性音型。第二个重要主题，是一支轻轻摆动的旋律，由独奏大提琴柔和地（dolce）引进来，并由独奏小提琴与之呼应。

经常有人说，这部二重协奏曲使人想起了比较古老的巴洛罗时代的“大协奏曲”的写法：在这样的曲子中，一小组独奏乐器同整个乐队交替出现、形成对比。事实上，这部协奏曲同“大协奏曲”在风格、曲式、技巧或情绪表现上几乎没有什么联系。勃拉姆斯的二重协奏曲更加接近十九世纪的标准的浪漫派独奏协奏曲，只是将独奏变成了二重奏。第一乐章的曲式是传统奏鸣曲—快板，以真正的交响乐风格丰富展开。

II、Andante 这是勃拉姆斯那些最杰出而又最简洁的慢乐章中的一个，以一支忧郁的、色彩几乎是阴沉暗淡的旋律起始。最初的四个音作为一种动机音型，由管乐部分庄重而又缓慢地奏出，乐章开始和结束都用这一音型。旋律本身由独奏小提琴和大提琴相距一个八度奏出，很象男声和女声合在一起那样。





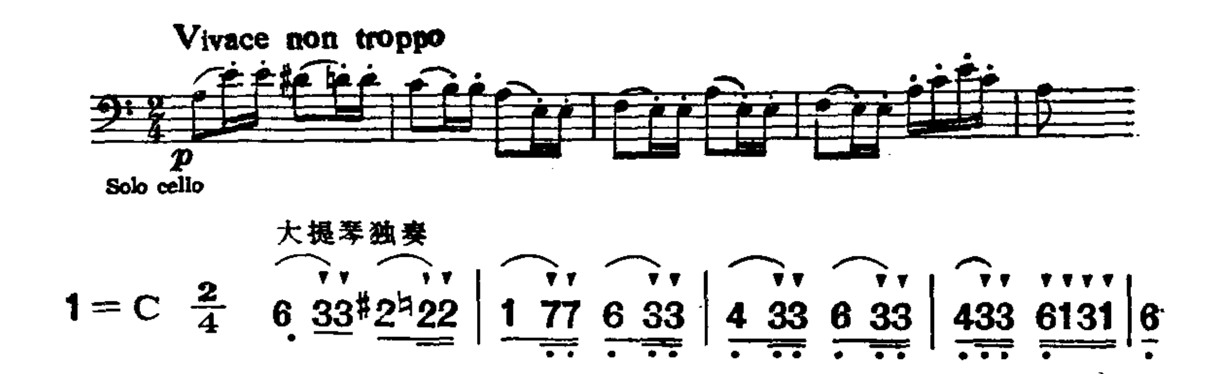
小提琴独奏与大提琴低八度独奏

1＝D $\frac{3}{4}$ 5 1 2 5 3 1 | 6 6 5 | 5 1 2 3 1 6 | #4 #4 5 |

这种混合的和谐声有它自己的鲜明音色，尤其是后来乐队中全体小提琴和大提琴加以衬托时音色更为突出。其他的旋律，有些比较轻柔、哀怨，也起着作用，但第一主题以它那独特、令人难以忘怀的美支配着整个乐章。

Ⅲ、Vivace non troppo 末乐章以抑制着的欢乐情绪开始由独奏大提琴用节奏轻快的舞蹈音型奏出：

例171



整个旋律由独奏小提琴重复，之后很快又由雷鸣般的全奏重复。这个旋律具有匈牙利式回旋曲叠句的特征，使人认为这个乐章是回旋曲式。但是这个末乐章却象第一乐章那样，用明确的传统奏鸣曲-快板曲式写成。上述舞曲般主题的发展几乎带有轻盈的谐谑曲风格。各主要主题再现时，在音色上有着许多微妙的，令人喜爱的改变。

这部协奏曲的配器是：长笛、双簧管、单簧管、大管各二；圆号四，小号二，定音鼓和通常的弦乐器。

学院典礼序曲

(Academic Festival Overture)

勃拉姆斯自己把他的《学院典礼序曲》说成是“索贝① 风格的快乐的学生歌曲集锦。”他的朋友，也是他的传记作者马克斯·卡

尔贝克②曾挖苦地问勃拉姆斯是否把喧闹的《新生之歌》(Fuchsenritt)也写进去了。勃拉姆斯答道："是的，的确写进去了！"卡尔贝克颇感震惊，又说，用这样一种调子来对布雷斯劳大学古板拘谨的校长大人表达学院式的敬意，他是难以想象的。作曲家反驳道："表达敬意是画蛇添足！"

1879年3月，布雷斯劳大学授予勃拉姆斯荣誉博士学位时，他并没有表达什么特别感激之情。事实上，他认为一张明信片足以答谢了——就是说，他的朋友伯恩哈德·朔尔茨（布雷斯劳预订季度入场券音乐会的指挥）向他表明布雷斯劳大学期望他用音乐形式表达他的感激心情，要他写一首《博士交响乐》或"至少是一首庄严的歌曲"，而在这之前他一直认为不用答谢了。

勃拉姆斯很愿意写。他自己没有过大学经历，但以前他曾在哥丁根大学城住过多年，曾和朋友、小提琴家约阿希姆及其他一些人共享欢乐的学生生活，他可以根据这一回忆来写。他把这部序曲写成以四首德国传统学生歌曲为主要内容，结合着他自己所创作的巧妙相连的主题。

"快乐的歌曲集锦"，这种说法确实表明了这部音乐作品的精神。但勃拉姆斯的作品经常是这样的：简单的手法掩盖着精湛的技巧。形式上，这部序曲完全是个正规的、传统的（并非学究气的）奏鸣曲-快板第一乐章，带有富于想象力的引子和很华丽的尾声，勃拉姆斯经常好用幽默的话来贬低自己的杰作，这可能是

---

① 索贝（Suppe, Franz von, 1819—1895），比利时血统的奥地利作曲家，曾任维也纳、巴登等剧院指挥。他曾用《新生之歌》写过一套管弦变奏曲，勃拉姆斯正是利用了其中某些材料。

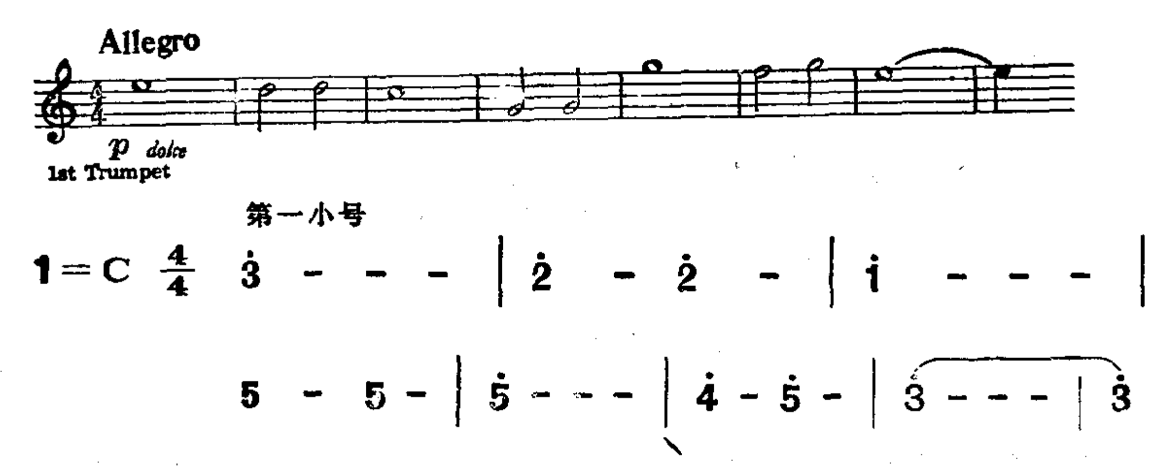
② 马克斯·卡尔贝克（Kalbeck, Max 1850—1921），德国作家、音乐批评家，是许多著名歌剧德译本的译者。编著有四卷本的勃拉姆斯传及勃拉姆斯书信选。

他用“集锦”这个词的原因之一。另一个原因是，他不喜欢《学院典礼》序曲这个题目——至少还问过他的朋友朔尔茨是否能想出个更好的标题。朔尔茨也想不出更好的。

这部序曲作于1880年间，于1881年1月4日首演于布雷斯劳由勃拉姆斯亲自指挥，出席者有布雷斯劳大学校长，校委会成员及哲学系教师。

引子轻柔地开始，弦乐器预兆般地低语着：序曲主要主题以及第一支学生歌曲的主题片断在主要主题之前出现，学生歌曲形成了引子的高潮和顶点。《我们建造了巍峨的学堂》（Wir hatten gebauet ein staatliches Haus）这首是为怀念大学生联合会（Burschenschaften）的昔日光荣历史所唱的一曲悲歌。在十九世纪初的德国解放战争中大学生联合会曾是很有吸引力的组织，后来为梅特涅时代反动的德国政府所禁。这赞美诗般的曲调在庄严的圆号、小号声中轻轻涌现出来，当曲调融汇到序曲的富有朝气的主要部分时，声音渐渐增强。

例172



主要主题标有Un poco maestoso，是《巍峨的学堂》这首歌中的加快了的节奏片断，但此处它的轮廓勾画得如此鲜明，以至听上去好象完全是首新曲子。后两首学生歌曲据说都是十八世纪的，

一首是《大地之主庄严颂歌》(Hochfeierlicher Landesvater),一首是《新生之歌》，后者是一支新生入学仪式上唱的小调《什么自天而降？》（Was kommt dort von der Höh'？）的开头部分。前一首歌是由第二小提琴奏出的流畅的旋律，后一首是由强烈的乐队全奏来应和的、两支大管的诙谐的二重奏。这两首歌一起形成了传统的第一乐章曲式的对比部分。

简短的展开导向主题的再现，最后融合成以欢乐的歌曲《共享人生乐趣》（Gaudeamus igitur）的曲调构成的令人振奋的尾声，下面是第一节歌词及曲调：

趁君青春韶华，
共享人生乐趣；
趁君青春韶华，
共享人生乐趣；
黄金时代一旦失却，
万般乐事亦即了结，
黄土即召我去，
黄土即召我去。

例173



铜管和木管两组乐器的辉煌结合，饰以小提琴的飞速音阶进行，导至勃拉姆斯的“集锦”那庄严雄伟的结束。

乐队(勃拉姆斯惯用规模宏大的乐队)要求短笛一、长笛二、双

簧管二、单簧管二、大管二、低音大管一、圆号四、小号三、长号三、低音大号一、定音鼓、大鼓一、钹、三角铁，以及传统的弦乐器。

悲剧序曲，Op. 81
(Tragic Overture)

正当勃拉姆斯在避暑胜地——依许尔温泉浴场写作他那首快乐的《学院典礼序曲》时，他不知为何感到非再写一首严肃的姐妹作不可。"我不得不写一首悲剧序曲，以此来满足我那忧郁的本性，"他在给他的朋友——出版商西姆洛克的信中这样写道。在给另一个朋友卡尔·赖内克的信中，他写道："两首曲子，一悲一喜。"

"悲"者即"悲剧"序曲。曲子是否真的具有悲剧因素，无需我们比作曲家费更多的心。勃拉姆斯本人不很喜欢这个题目，他之所以决定用这个题目，仅仅是因为他曾向一些朋友征求意见，而他们也都想不出更好的。根据勃拉姆斯就这首曲子所说的话来看，1880年夏，他作这一序曲时，心中既没有什么舞台作品，也不是受什么个人悲剧或非个人悲剧的启发而写。事实上，呈示部中大约有七、八十小节早在十九世纪六十年代后期就已写出初稿。为什么而写的，我们不得而知。

序曲以 Allegro non troppo 开始，开头的两个强烈的和弦后来起到主题作用。接着奏出了一条相当呆板的、无伴奏的旋律线，即序曲的主要主题。

例174



1＝F $\frac{2}{2}$ 1 0 3 0 | 0 0 0 3 | 5 1 3 21 |

3 - 7 7 | 6 5 4 31 | 3 - 7

序曲以非常自由的奏鸣曲式写成。严肃的开头得到了长度充分的发展，加强了勃拉姆斯自己说过的那种忧郁。很久之后才引进比较流畅、抒情的第二主题。这个呈示部的强有力的结束部分就是勃拉姆斯早在十多年前已作成的那段。短小而深刻的展开部以减慢的速度开始：Molto più moderato。两支双簧管采用呈示部中的突出的附点节奏，展开部把它变成几乎是舒柏特情调的悲伤而短小的进行曲曲调。基本主题素材的再现很自由。

1880年12月26日，《悲剧序曲》在汉斯·李赫特① 指挥下由维也纳爱乐乐团作世界首演，之后，1881年夏，勃拉姆斯在依许尔温泉浴场又修改了总谱。最后定稿的配器是：短笛一、长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、低音大号一、定音鼓，以及通常的弦乐器。

D大调第一小夜曲， Op.11

勃拉姆斯的第一小夜曲同他的暴风雨般的d小调钢琴协奏曲相比，好象是一曲朴实的牧歌．一首天真无邪的田园诗。至少它原先在某种程度上是这样的。勃拉姆斯开始是将这首曲子写作为一个三乐章的八重奏。勃拉姆斯喜爱莫扎特、海顿的小夜曲，爱听他初次供职的那个城市的乐队演出这些曲子，从而激起了他的灵感。他初次供职的城市就是戴特莫尔德，那儿是戴特莫尔德亲王

① 汉斯·李赫特（Richter, Hans, 1843—1916），出生于匈牙利的德国指挥家，近代杰出的指挥大师之一。

及其喜爱好音乐的妻子——弗利德里克公主居住的地方。从1857年到1859年，每年的最后四个月，勃拉姆斯都去担任戴特莫尔德城的宫廷钢琴家，当地合唱团指挥以及公主的钢琴教师。他那宫廷音乐家的薪金维持着全年的俭朴生活。较为有利的是：在戴特莫尔德城任职给了他作曲的时间。

邻近的条顿勃格森林，对热爱大自然的勃拉姆斯具有加倍吸引力、并成为他精神力量的源泉。在这之前，舒曼精神错乱、病逝的那些多事之秋使勃拉姆斯心境恶劣，长时间地在那儿的林间散步有助于他精神上恢复平静。每年他都怀着日益加深的感情到林中去。1859年秋，勃拉姆斯回到戴特莫尔德城，这部小夜曲预定那年晚些时候在该地首演，他在给他姨妈奥古斯特的信中写道：

“当我又看到这些美丽的长满树木的高坡，走进这神奇的森林时，心头就有一种奇特的感觉。我已有整整一年没看到这般美丽的自然景色了，一年中许多都变样了。但是我感到欣喜若狂，头脑里只有音乐。

“我爱上了音乐，我热爱音乐，除了音乐我什么也都不想，至于其他东西，只有在我感到他们会使音乐更为美妙时，我才加以考虑。你看着吧：我又要写爱情歌曲了，并不是给某某人，只是给音乐本身。”

这首小夜曲的前身八重奏稿在创作时是考虑到该乐队的具体成员的。于1858年夏末完成，正好赶上为一伙朋友(其中也包括正在大学城哥丁根度假的克拉拉、舒曼)试奏。勃拉姆斯当时才二十五岁，尚未精通乐器法；据说克拉拉已预见到，只有重新将其改编成大型乐队曲，这首小夜曲中大量的动人乐思才能得以合理安排。夏季尚未结束，勃拉姆斯的朋友，杰出的小提琴家约阿希姆来到了哥丁根。约阿希姆认为将音乐稍稍扩展成为规模不大的室内

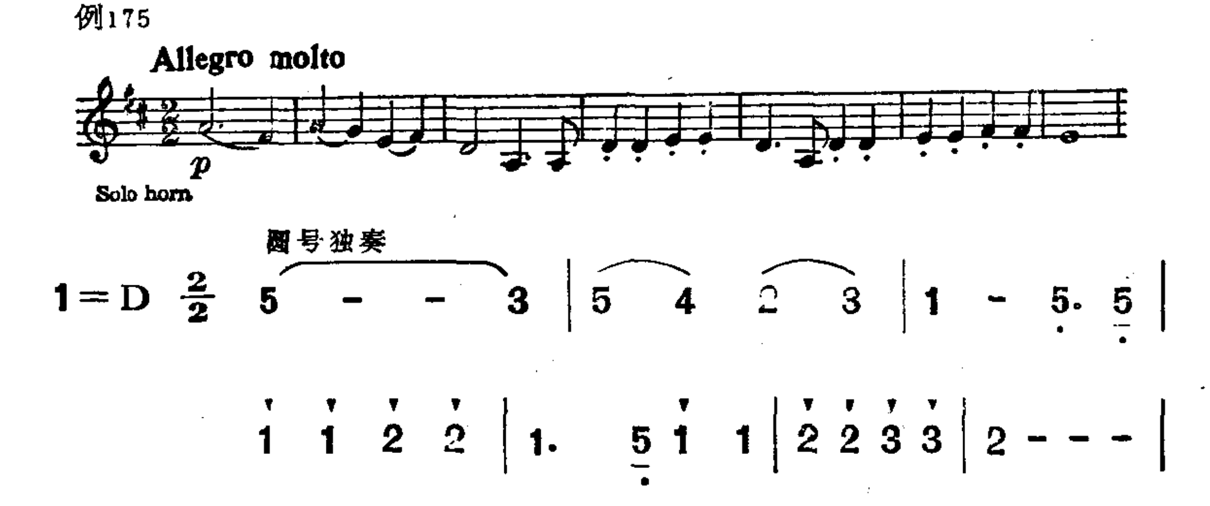
管弦乐更为适宜，勃拉姆斯接受了他的建议，为了加重其份量，又增加了三个较短小的乐章，乐章总数成为六个。

1859年3月28日在汉堡的一次节日音乐会上，约阿希姆亲自指挥了这个修改稿的首演。勃拉姆斯故乡的市民们对他的作品尚未表示热烈欢迎，但在这一次他们变得毫不拘礼了，或许部分是因为他们表示对约阿希姆的热情。但不管怎样，勃拉姆斯还是高兴的。后来，他写信给克拉拉·舒曼，说这部小夜曲"昨天好象真的感染了观众。掌声一直持续到我上台谢幕才停止。你简直不可能了解这些汉堡人。"

但是勃拉姆斯很快就对他所戏称为"混血儿"的版本感到不满意了，最后回心转意，接受了克拉拉的意见。这部小夜曲最后的改编本供大型乐队演奏，奉汉诺威王格奥尔格之命，首演于1860年3月3日汉诺威的一次义演音乐会上，指挥也是约阿希姆。

Ⅰ、Allegro molto　这部小夜曲的第一乐章，也是最精巧的乐章，所基于的主题真诚动人地表明了勃拉姆斯热爱海顿的天才。在具有农村风味的低沉的低音之上(中提琴和大提琴的空五度)，独奏圆号吹奏出一支令人想起海顿D大调交响曲（No.104）末乐章的曲调：

例175



活泼的独奏单簧管以轻松、嬉游的风格接过那曲调，独奏双簧管也是如此。以圆号、小号和定音鼓为主的辉煌的全奏再次展现了第一主题，然后勃拉姆斯让线条优美的第二主题以及有力的三连音收尾音型结束呈示部.

具有交响乐风格的大胆的展开部导向主要主题以传统方式的再现，最后是充满海顿式惊人之笔的、不落俗套的尾声。

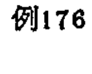
Ⅱ、谐谑曲：Allegro non troppo　这部小夜曲有两首谐谑曲,第一首在节奏与和声上纤细、难以捉摸和复杂的——当勃拉姆斯不愿用流畅的曲调来讨好听众，仿佛过于腼腆而不敢当众展示其丰富的手法时，其特点就是如此。在有力的对比三声中部（Poco piu moto）后，随着而来的是开始部分的按照传统的反复。

Ⅲ、Adagio non troppo　许多爱好这首小夜曲的人认为Adagio乐章是这首作品之冠。这一乐章忠实于十八世纪许多室外小夜曲的传统特点，木管乐器的色彩很丰富：有单簧管、长笛、圆号（木管组的谦逊的成员）、双簧管、甚至大管等乐器的独奏，也有极富于想象力的组合。虽然这一乐章的高潮之一是第一小提琴组和大提琴组之间一段令人激动的二重奏，但大部分情况下弦乐只用作管乐的骨架音乐和背景音乐。

Ⅳ、小步舞曲１；小步舞曲２　这个小步舞曲乐章清晰明朗，听来接近于勃拉姆斯很喜爱的那种莫扎特式的优雅，然而并没失去其基本的浪漫派特点。用后世怀旧之情去听，它有点象十八世纪的洛可可式作品。在维也纳首演时,它博得了《自由报》的令人敬畏的批评家爱德华·汉斯力克的好感，他写道：“我们认为，第一首小步舞曲可以算是整部作品中的珍品，或许也是勃拉姆斯迄今所写的最美的乐章。乐器的色彩和旋律的优雅使之具有夜曲

的特色，曲子充满着明月之光和丁香的芬芳。”

V、谐谑曲：Allegro 粗犷的第二谐谑曲以独奏圆号和大提琴组的二重奏开始，勃拉姆斯似乎企图用它来表达对和海顿贝多芬两人的敬意：


例176



1＝D

圆号 I

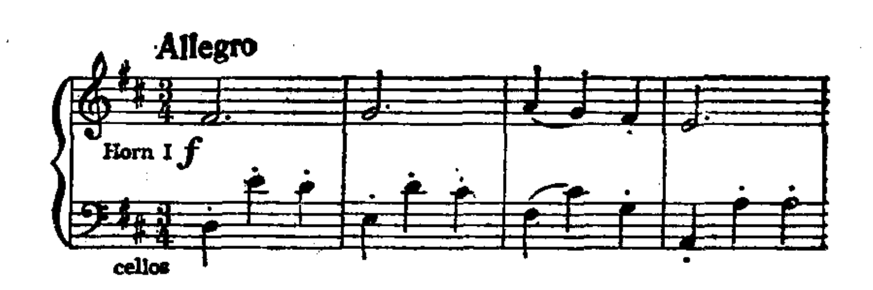
3/4 5 - - | 1 - - | 2 3 1 | 2 - - |

大提琴

3/4 5 4 2 | 4 3 1 | 7 1 6 | 5 5 5 |

在下面四小节中，圆号模仿着贝多芬《第二交响曲》的谐谑曲（三声中部）中的一个动人的乐句：

例177



1＝D

圆号 I

3/4 3 - - | 4 - - | 5 4 3 | 2 - - |

大提琴

3/4 1 2 1 | 2 1 7 | 3 7 4 | 5 5 5 |

不管勃拉姆斯有意与否，他与晚期海顿、早期贝多芬在精神上的联系是足够清楚了。奇迹在于勃拉姆斯可以和他们如此相近，而却一刻也没有失去自己的个性。

Ⅵ、回旋曲：Allegro 末乐章是一支有传统奏鸣曲快板曲式特点的回旋曲，那是海顿特别喜爱的、并且完全有可能是他发明的一种综合形式。但是开始的主部主题有非常勃拉姆斯化的、与海顿那种优雅清晰相去甚远的粗重特点。两个抒情插部由主部主题的节奏作为骨架，在这两个插部之后，浪漫派的寂静预示了辉煌的结束部分。

《D大调小夜曲》的配器是长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、定音鼓，以及传统弦乐组。

A大调第二小夜曲，Op. 16

当勃拉姆斯还很年青、在他的故乡汉堡以外尚很少为人所知的时候，纽约市似乎走在那些不大演奏他的音乐的城市的前面。1855年11月27日，勃拉姆斯的室内乐作品《B大调三重奏》(Op. 8）在纽约威廉·梅逊著名的室内乐音乐会①的第一场上，作世界首演，其时勃拉姆斯只有廿二岁。勃拉姆斯的另一部作品在汉堡、汉诺威和莱比锡之外的首演，也是由纽约爱乐乐团首先担任的，于1862年2月1日演出。这部作品就是勃拉姆斯完成于1859年、迟至1860年发表的《第二小夜曲》。

这两首小夜曲都是勃拉姆斯在戴特莫尔德城作的，那儿是戴特莫尔德亲王的居住地，也是勃拉姆斯最初担任公职的地方。两首

① 威廉·梅逊(Mason, William, 1829—1908)，美国钢琴家、作曲家，美国最杰出的音乐教师之一。同托玛斯等人组织了一系列演奏古典音乐的"梅逊—托玛斯室内音乐会"。

曲子都很优美，自然音量适中，柔和而具有牧歌般的情调，暗示着有意区别于前一首杰作《d小调钢琴协奏曲》的那种巨大戏剧性。该协奏曲作于舒曼精神错乱、继而病逝以及布拉姆斯对克拉拉·舒曼的爱情受挫的多事之秋。

勃拉姆斯在1859年9月13日，克拉拉生日那天，将这首A大调小夜曲的第二、第三乐章寄赠给他，并写道："我正期待着最终能听到你关于这部新小夜曲的Adagio乐章的意见，我希望你毫无顾虑地写出来，充分发表你的看法。"八天后克拉拉回信道："关于Adagio乐章，我能说什么呢？……我想不出什么字眼来表达这一乐章所给予我的欢乐，然而你却要我详细地写下我的看法！我难以分析我的感受；我得竭力想到某种极其美丽的东西、某种给我最大乐趣的东西，也许就象我正在看着一朵美丽的花朵中的根根花蕊，它美得令人难以置信！……整首曲子有某种宗教色彩，可能就象弥撒曲的开始语。亲爱的约翰内斯，我相信你懂得，我用言辞表达不出我的感受。小步舞曲很迷人(有点海顿的风格)，我多么盼望听到三声中部的双簧管，它那飞翔的旋律听起来一定很特别；我差不多已经能想象出那是一种怎么样的旋律。"

勃拉姆斯总是苦苦怀疑自己的新作的价值，看来，这次却几乎同克拉拉一样很喜欢这首《第二小夜曲》。那年暮春，他写信给他的朋友，小提琴家约阿希姆："我正在忙着将我的《第二小夜曲》改编成四手钢琴曲。你可别见笑！我乐在其中。我很少有这么大的兴趣来写音乐。这些曲调温柔而令人愉快地渗入到我的生命之中，使我欣喜若狂。"

这首曲子于1860年2月10日由汉堡爱乐乐团首演，作曲者本人指挥。三年后，勃拉姆斯移居维也纳之后，《第二小夜曲》帮助他在那里赢得了观众的欢迎，但并不是一帆风顺的。排练时，维

也纳爱乐乐团的演奏员们埋怨有许多段落过难，最后彩排时有人公开对抗。单簧管首席突然起立，宣布代表其他演奏员拒绝演奏这部音乐。指挥奥托·德索夫气得脸色发白，放下指挥棒、提出辞职。乐队首席，维也纳最著名的一位音乐家，以及几乎同样有名的首席长笛都追随那位指挥，从而解决了这场冲突。反对的人让步了，演出于1863年3月8日如期举行（比纽约的演出晚了一年），获得惊人的成功。影响巨大的批评家爱德华·汉斯力克写道："……(勃拉姆斯)表明了自己……是一个有主见的、有独创性的人，条理分明，具有真正的音乐个性，是一个由于孜孜不倦、自觉努力而日益成熟、技术高超的艺术家。他的A大调小夜曲是那首最近由音乐之友协会上演的D大调小夜曲的温柔的妹妹，同样是宁静、梦境般的花园情调……这部作品极受欢迎。由于谦虚的作曲家坐在顶层楼座的位子上竭力使自己不显眼，最后掌声就更热烈了。"

也许《第二小夜曲》最突出的特点是它的音色，那主要是由于不用小提琴而获得的。中提琴作为最高音的弦乐器，再加上大提琴和低音提琴，赋予室内乐规模的乐队其极丰富、然而又很庄重的色彩。(勃拉姆斯曾写信给一位晚辈指挥说道，"八把或更或多的中提琴，六把大提琴，四把低音提琴，或类似的比例，我看这样较好。当然这取决于他们的演奏如何。")1875年，勃拉姆斯修改了配器上的某些细节。卡尔·盖林格尔[①]仔细研究过保存于音乐之友协会图书馆内的勃拉姆斯手稿，他报告说，原稿（即勃拉姆斯在上面作过修改的原稿）上也是这几件乐器，即：长笛二、双簧管

---

① 卡尔·盖林格尔(Geiringer，karl，1899)音乐学家，著有海顿、布拉姆斯传。1940年后移居美国，在波士顿等大学任音乐教授，并为多种报刊、音乐工具书撰写文章。

二、单簧管二、大管二、圆号二、中提琴、大提琴及低音提琴，这部小夜曲有五个乐章。

Ⅰ、Allegro moderato 第一乐章的开始是勃拉姆斯一支典型的起伏交替的旋律，由柔和而鲜明的单簧管奏出，然后由大管、更为柔美的圆号和音色如银的长笛依次演奏。弦乐加入奏出主要主题时，我们最先听到的只有中提琴和大提琴，低音提琴还备而不用。第二主题是一个由两支单簧管以平行三度演奏的轻轻摆动的音型，在人们的记忆中萦回不绝。两支主要主题的摆动继续着、发展着，在中间部分，节奏有所改变，基本主题素材再现时摆动仍然不止，最后消失在寂静之中。

Ⅱ、谐谑曲：Vivace 勃拉姆斯特有的二对三拍子使活跃的谐谑曲主要主题显得生气勃勃。木管音色在起对比作用的三声中部中占主要地位。之后，开始的主题再现，整个乐章由一个建立在主要主题上的简短尾声来圆满结束。

Ⅲ、Adagio non troppo 这慢乐章不仅是整部作品的中心，而且是全曲之冠，它充满着一支一再出现的、叫做固定音型的主题，这一主题第一次出现时是在乐队低声部，由整个弦乐部分以空八度奏出：

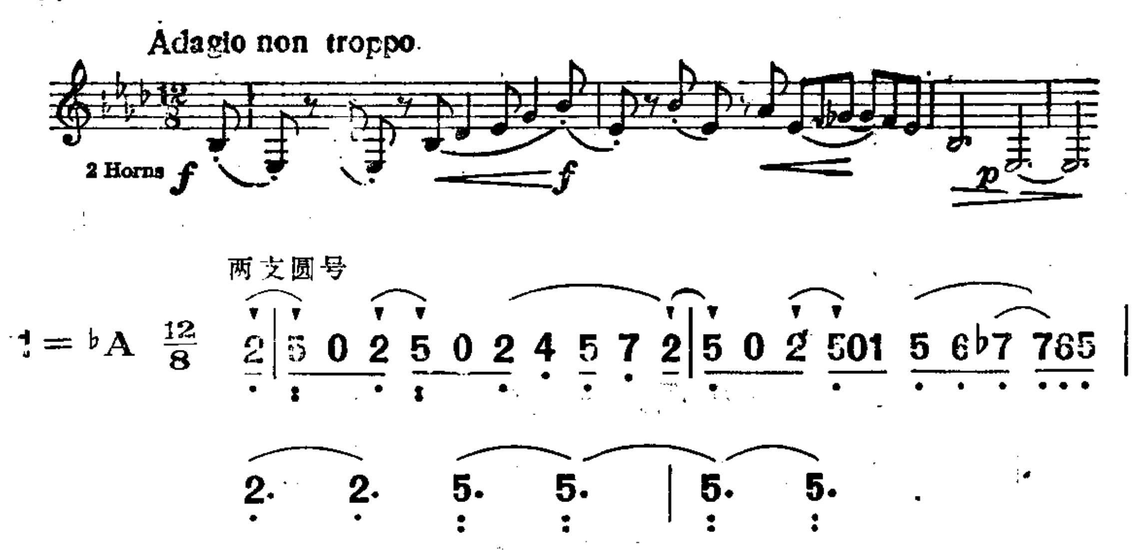
例178



3 6♯5 1 7

这一乐章的对比性的中部里，木管吹奏出给人以美感的如歌的曲调，加上两支圆号的热烈音色，曲调更增色不少。

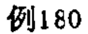
例179



在结束部分，开始的固定音型在中提琴声部中再现时，由一张精巧的复调旋律网与之应答，各条旋律以倒影或逆行方式由固定音型衍生而来，有时是流畅的连奏，有时则写作分奏的音符。

Ⅳ、如小步舞曲：第四乐章几乎是、但又不完全是一支小步舞曲，第四乐章与谐谑曲对称取得平衡。在中间部分，一支轻轻摆动的主旋律又突然起了变化，中部之后，开始处的素材再现。

Ⅴ、回旋曲：Allegro 两支轻盈的单簧管吹出舞曲般的主要主题，它既是回旋曲的叠句，也是奏鸣曲-快板曲式的主要主题：


例180



两支单簧管

1＝A $\frac{2}{4}$ 1/3 2/5 | 3/1 2/5 1/3 | 2/5 1/3 2/5 | 3/1 2/5 1/3 | 5/3

这支结合回旋曲—奏鸣曲的曲子充满着高昂的情绪和机灵的幽默。较抒情的第二主题由一支独奏双簧管歌唱般地吹奏出。接着是已出现过的所有主题的几乎是交响式的展开，而整个展开部中占主导地位的是回旋曲叠句，有时是单簧管中的比原速慢一半的感伤的二重奏，有时用原速并加上一些小装饰音。简短的尾声在辉煌的音流中结束这一乐章。

c小调第一交响曲，Op.68

勃拉姆斯早年的一些朋友和崇拜者（象他今日的那些崇拜者一样）都认为他是个天生的交响乐作曲家。勃拉姆斯只有廿一岁时，罗伯特·舒曼曾写信给他们共同的朋友约阿希姆："约翰内斯现在何处？是在高空翱翔，还仅仅在花丛低飞？他还不准备写出鼓号之声吗？他应该永远把贝多芬交响曲的开头部分牢记在心；他应该试着写些那一类的东西。开头部分是主要的；你只要写好了开头，结尾也就自然而来。"

但是勃拉姆斯踌躇不前。"我永远也写不成一部交响曲，"他对他的指挥朋友海尔曼·莱维①说。"你想象不出，当我们听见身后响着他那样一位巨人的沉重步伐时，你我之辈有何感触。"这

① 海尔曼·莱维(Levi,Hermann,1839—1900)德国指挥家，瓦格纳作品的著名解释者。

里的“他”，勃拉姆斯指的是贝多芬。对于象勃拉姆斯这样敬仰前辈的作曲家，贝多芬的作品也许是一笔给他以压力的遗产。

勃拉姆斯第一次听到贝多芬第九交响曲时是廿一岁。作品深深打动了他，以至他自己决心同样以d小调来试着写一首交响曲。他长时间地苦苦构思着草稿。但并未写成。这部计划中的交响曲的头两个乐章最后并入了他的《d小调钢琴协奏曲》，而第三乐章并入了他的《德意志安魂曲》。

我们并不确切知道勃拉姆斯何时开始写这部《c小调交响曲》的草稿。作为一个年轻人，他早就养成了这样的习惯：无论何时，只要乐思油然而生，就将其草草记下，并且经常同时写作好几个作品。有时一部作品在最后定型之前要经历多年的发展和变化。著名的勃拉姆斯传记作者，马克斯·卡尔贝克认为《第一交响曲》的萌芽可追溯到1855年。

1862年前，已有两位勃拉姆斯的朋友看到过第一乐章的一个早期本子。其中一位就是他所热爱的克拉拉·舒曼。卡尔·盖林格尔认为开始乐章那暴风雨般激烈的基调反映出勃拉姆斯内心情感的冲突：一方面是对罗伯特·舒曼的热爱和仰慕，另一方面是对舒曼之妻克拉拉那种未流露出的爱恋。不管是什么原因，过了十四年《第一交响曲》才完成（1876年）。同年11月4日在卡尔斯鲁尔举行首演。勃拉姆斯坐在听众之中，几天后他在曼海姆亲自指挥了这部交响曲。

I、Un poco sostenuto；Allegro 奇怪得很，情感波动幅度极大的引子，交响曲中感人至深的一个部分，竟是事后加出来的。在定音鼓低沉、持续的猛烈敲击声中，出现一大串不明显的音型，后来它们定型为第一乐章的主要主题。这一乐章的主部，即Allegro部份，以一支典型的勃拉姆斯式的主题狂风暴雨般地开

始，先向上跳进，超越一个八度，在下降前象碎浪般越趄不前。

例181



第一小提琴

1＝♭E $\frac{6}{8}$ 1 3 1̇ | 3̇. 3̇ ♯1̇ | 3̇ 0 4̇. | 4̇ 2̇ 7 6 | ♯5

Ⅱ、Andante sostenuto 第二乐章平静、忧郁的开头是一条长长的旋律线。旋律上升到激情的高潮时，小提琴声在乐队高音区飞翔，而有力的低音提琴在低音区拖曳。在木管简短、哀怨的插段、以及几个戏剧性的、出乎意外的段落之后，乐队又回到了乐章开头的那种深思的哀惋情绪。

Ⅲ、Un poco allegretto e grazioso。勃拉姆斯没有用传统的谐谑曲，而是写了一个优雅、流畅如歌的乐章。这个乐章强调木管的柔和音色，尤其是单簧管和长笛的音色，经常令人想起勃拉姆斯所熟知并且很喜爱的古典小夜曲和嬉游曲。

Ⅳ、Adagio；Allegro non troppo，ma con brio 末乐章有个丰富、诗意的引子。开始是深沉忧郁的旋律，它是这一乐章正主题的小调变型：

例182



1＝♭E $\frac{4}{4}$ 6 | 3̇ － ♯2̇ 3̇ | 1̇ － － 7 |

接着是弦乐器在乐队低声部预示不祥的拨奏。这些拨奏先慢，然后加快，宛如一阵惊慌失措，最后以其激动不安的情绪感染了整个乐队。这种激动的情绪随着天崩地裂般敲击的鼓声突然终止，随后是勃拉姆斯所有作品中最有色彩性的对比之一：在高音弦乐器闪烁的五彩缤纷的音色之中，我们听到了独奏圆号的宁静旋律，模仿勃拉姆斯在他喜欢的避暑地——阿尔卑斯山村听到过的牧羊人的号角声。然后音色如银的长笛在乐队的高声区重复圆号旋律。接着是另一种完全不同的音色对比：单由铜管乐器奏出的柔和而又庄严的众赞歌。这些都还只是引子。

末乐章的主体开始时是一个令人想起贝多芬第九交响曲末乐章的大胆而时髦的主题：

例183



有个朋友向勃拉姆斯指出了这一点，他回答道："随便哪个傻子也听得出来！"但这种类似无妨大局。勃拉姆斯是在用贝多芬乐汇中的一个词来表达完全不相同的意思。这个主题及其他几个副题都以传统交响曲式展开，但没有通常的展开部。好象展开部在长大的引子中已出现过，而此时的交响戏剧性又紧张得难以转入枝节。正在集聚的力量在前冲的 presto 中找到了出路。但它又被中断，响亮的铜管乐器辉煌地再现引子中宏大的众赞歌，然后这首交响曲继续急速进行，直至欢跃的结尾。

《第一交响曲》配器是长笛二、单簧管二、大管二、低音大管一、圆号四、小号二、定音鼓以及通常的弦乐器。

D大调第二交响曲，Op. 73

勃拉姆斯的明媚如阳光的第二交响曲其抒情之亲切犹如他的第一交响曲之激烈和富于戏剧性。写得如此抒情的原因不止一条。他化了大约十五至廿年时间才完成了第一交响曲，也许他感到为了写几部交响曲他精神上已够紧张了。但是他却对朋友们说，新颖、流畅而优雅的旋律应归功于他所选定的奥地利避暑胜地的风景之美。

"珀恰赫是个优美的地方"，勃拉姆斯正在沃特湖畔一个小村庄里作曲，从那儿来信写道，"我在城堡里找到了一个可爱的、显然也是令人愉快的栖身之处！你可以就这样告诉大家；那会给予他们深刻印象的。我也许可以附带提提，在房东家里我只有两间房。他们没法把我的钢琴弄上楼去，要不就撞坏墙了。"

勃拉姆斯待得越久，他就越喜欢这小镇和沃特湖畔的乡村。随着作品的进展，勃拉姆斯以他的新作的特点来和朋友们开玩笑并引以为乐。"我不知道我是否写了一部优美的交响曲；我得请教聪明的人，"他给他的朋友、维也纳著名的外科大夫、音乐赞助人比尔罗特医生的信中这样写道。他还写信给他亲近的女友伊丽莎白·冯·赫尔措根贝格，说这部新作品并不是一部名副其实的正式交响曲，只是一部小交响曲（Sinfonia），并说因此无须事先演奏给她听。"你只须坐到钢琴旁，"他又以常用的那种自贬式的幽默说道，"用你那双小脚交替踩两个踏板，先在高音上、然后在低音上用 fortissimo 和 pianissimo 连续弹几次f小调和弦，这样，你就会逐渐对我的'最新作品'获得生动的印象"。这部交

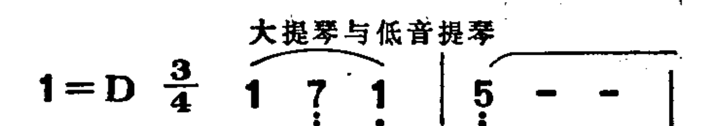
响曲在维也纳首演的前一天，他写信告诉冯·赫尔措根贝格夫人，"由于乐曲的挽歌般的效果，"乐队演出这部作品时应袖戴黑纱。他又写道，总谱出版时，乐谱应饰以黑框。

这部交响曲完成于1877年秋，同年12月30日，由汉斯·李赫特指挥维也纳爱乐乐团首演。翌年1月10日第二次演出于莱比锡布业大厅，由勃拉姆斯亲自指挥。

Ⅰ、Allegro non troppo 不同于勃拉姆斯第一交响曲开头的英雄气质，第二交响曲是以宁静、抒情的气氛开始的，用的正是布拉姆斯曾说过的得自于帕恰赫的大量旋律。就在开头的几小节里，我们从最初的三个音中听到了一个简短的动机，一种旋律核心，下面许多旋律皆源出于此。

例184





例如，勃拉姆斯在约五十小节后引进的流畅的第二主题，就是开头动机的抒情性扩展。

例185



第一小提琴

1＝D 3/4 5. #4 3 3 | 2 1 5 1 3 5 | 1 - - | 1 7 6 | 5

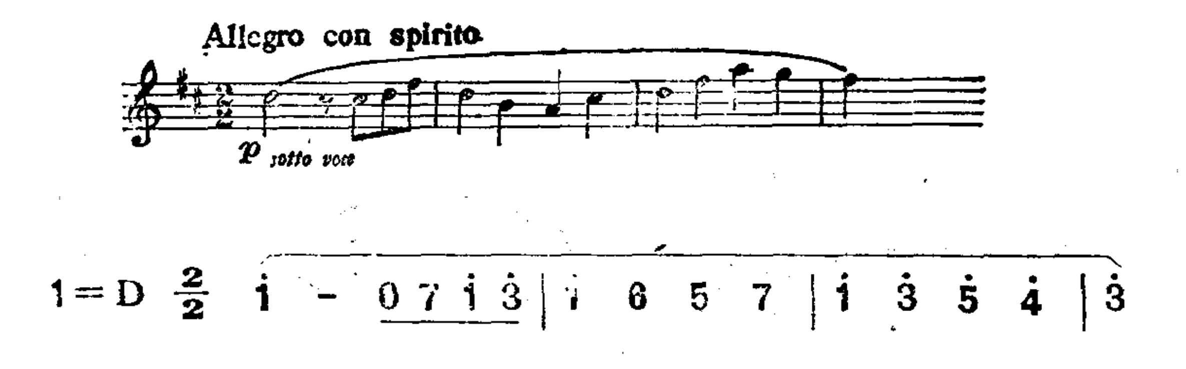
在这一乐章的进展中，这音型在节奏上、旋律上发生了许多变化，在后面几个乐章里，尤其是在第三乐章和末乐章里，我们还将听到这一音型的回声。

Ⅰ、Adagio non troppo 整部交响曲的基本旋律特征在这个深刻的慢乐章中得以强调。它的结构是简单的三部曲式A—B—A，虽然A的再现有点貌似变奏。

Ⅲ、Allegretto grazioso quasi andantino 勃拉姆斯更喜欢把第三乐章的速度写得比较松弛，而不用传统的快速活泼的谐谑曲。然而在这部交响曲中，他保留了谐谑曲形式，用两个对比的插段将重复三次的叠句间隔开来。但是速度适中、节奏轻快，近乎旧式的小步舞曲。两个插段是主旋律的花式变奏，几乎令人想起门德尔松《仲夏夜之梦》中虚无飘渺的谐谑曲。

Ⅳ、Allegro con spirito 正如贝多芬经常所做的那样，勃拉姆斯也把他的末乐章写成整部交响曲的高潮。和第一乐章的那个动机有关的开始主题加强了他的音乐在结构上前后呼应的紧密关系。

例186



这仅仅是从一个乐章贯穿到另一个乐章的那些主题线索中比较明显的例子之一，主调线索用一种伏笔技巧来加强并丰富音乐。四个乐章中，这个末乐章最接近英雄气概，尽管它雄伟有力、富于力度变化，但仍保持这部交响曲的基本抒情特征。

第二交响曲的配器为：长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、低音大号一、定音鼓，以及通常用的弦乐器。

F大调第三交响曲，Op.90

勃拉姆斯的F大调交响曲全曲洋溢着特殊的亲切热情，它在第一乐章和末乐章中上升为真正激情的高潮。这部交响曲完成于1883年夏，其时勃拉姆斯刚过五十岁。勃拉姆斯这一时期写的许多歌曲所表达的感情十分炽热，以致他的老友比尔罗特医生在给他的信中写道："如果这些感情真的是新产生的，那么你一定是被极为强烈而又有益的激情所左右了，这倒也同你所具有的那种坚强、健全的气质一致。我认为不仅如此，其中还有奥妙。这样就好多了：单单按照作曲习惯，谁也不会选那样的歌词、写那样的歌曲。希望你获得最美好的一切！但愿我们也是这样。"

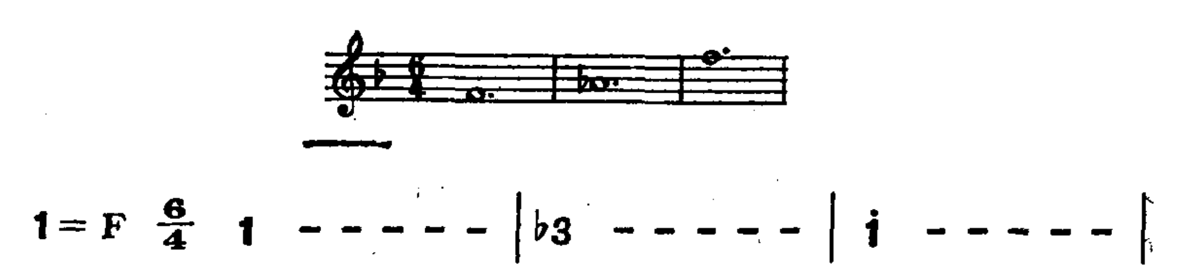
难道勃拉姆斯的老朋友想错了？要完全否定这一说法，斥之为浪漫的无稽之谈，那倒容易。但在完全排除它之前，不妨回想一下，勃拉姆斯五十岁时显然曾爱上过一位他在1883年1月认识的、比他年轻得多的妇女。

海敏娜·施比斯（Hermine Spiess）虽然只有廿六岁，据说其女低音音色之美，同她那个时代任何其他歌手相比都毫不逊色。在演唱艺术歌曲方面，她已胜过大多数同时代人。她的情感力

量强烈至极，因此有经验的歌剧团经理都试图说服她参加歌剧演出。但是她唯一的兴趣是在艺术歌曲领域中；对她来说，勃拉姆斯已成了她所崇拜的人物。虽然海敏娜从不隐藏她对“约翰内斯的热情”，但他们相互之间的爱慕之情可能发展到什么程度，我们也许永远无法知道。从另一方面来看，通常喜欢在奥地利山中湖畔幽静的乡间避暑的勃拉姆斯，在1883年却决定在海敏娜居住的威斯巴登渡过夏天。正是在那儿他完成了第三交响曲的大部分。

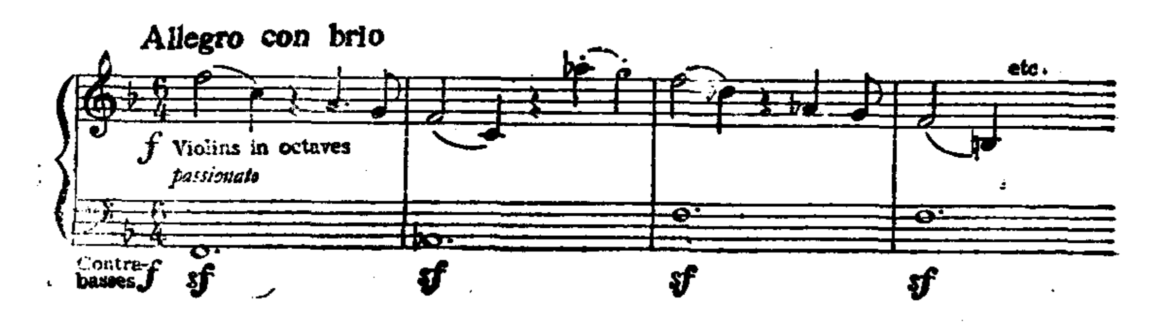
象他的大多数交响曲一样，第三也贯穿着一个短小得几乎称不上主题的旋律动机。在这部曲子中，它由三个音组成，不仅交响曲以之开始，而且经常不引人注目地编排在交响乐的织体中，并在后面诸乐章的关键处再现，加以戏剧性的强调：

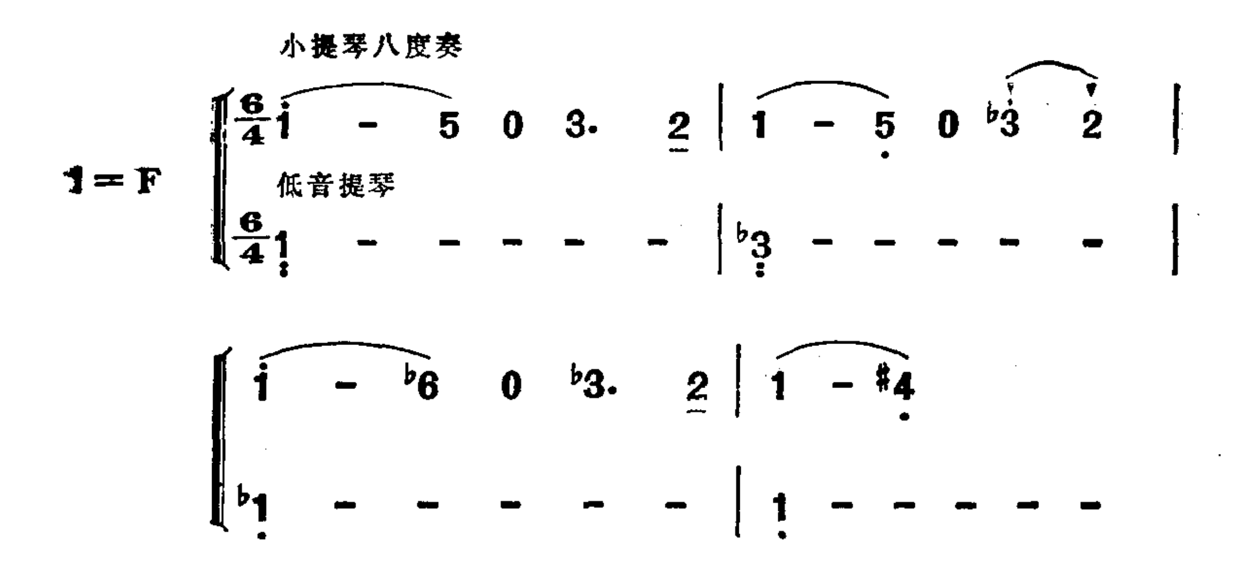
例187



Ⅰ、Allegro con brio　这一动机音型（以铜管和木管乐器中的三个严峻和弦的形式出现）引入了第一乐章的起伏很大的主要主题。

例188





上述主题由小提琴组富有激情地奏出时，动机音型在低音提琴的深处作为和声基础。独奏单簧管优雅地吹奏出亲切的第二主题，即一系列动人的花哨旋律。有一个短小的展开部。动机音型在独奏圆号的柔和音调中成为热情的怀旧旋律，它的出现预示了原来的主题素材的再现。

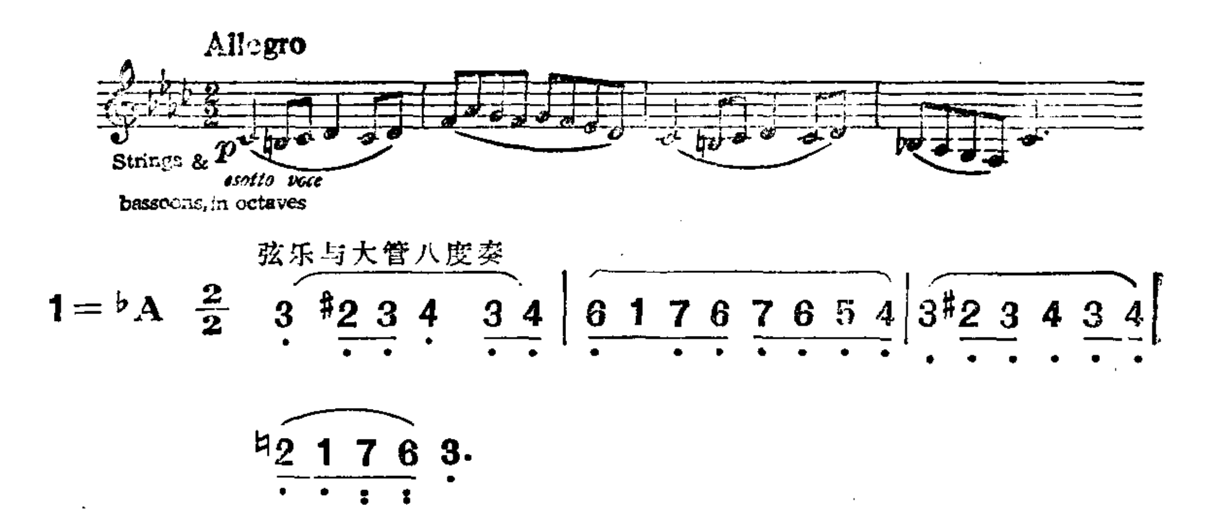
Ⅱ、Andante　第二乐章的几乎超凡的旋律，其优雅与宁静使人想起的如若不是莫扎特的笔调的话，也是其精神面貌。从第四小节起，那动机音型以抒情的形式精巧地揉和在这一宁静乐章的织体中。

Ⅲ、Poco allegretto　勃拉姆斯在四部交响曲的三部中，都宁可用这种松弛的速度而不用更合乎传统的谐谑曲。乐队中的精致的室内乐织体使这一速度更为生色。有一句德国谚语说："分寸适中方见能手"。勃拉姆斯一定是同意这种观点的。这朴实的乐章以简单的三部曲式写成：A—B—A。勃拉姆斯用重新配器的简单手法把第一部分的再现加以变化。例如，这一乐章开始的乐句原是由大提琴奏出的，再现时改由圆号吹出。

Ⅳ、Allegro　末乐章是四个乐章中最富有戏剧性的，也是

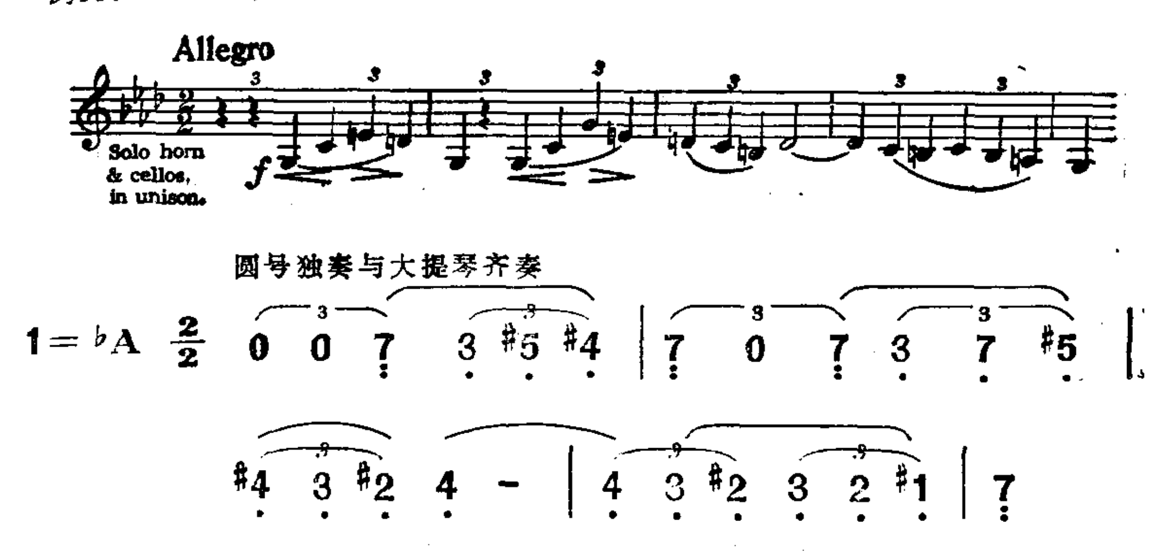
整个交响曲的高潮。将重点从第一乐章移至最后一个乐章，这种手法是勃拉姆斯从他的宗师——贝多芬那儿学来的。乐章以 sotto voce 开始，激动之情勉强抑制着，

例189



然后上升成一种不安的激情，节奏复杂。但是它先由一支宽广的抒情主题对应着，这一主题由整个大提琴声部奏出，并以独奏圆号的柔美音色来衬托：

例190



在美妙的尾声中，已消失了早先的紧张感的动机音型重新出现，直到此刻宁静才恢复。动机音型的最后几次出现仍然是作为旋律：

先在双簧管中，然后是在圆号中，最后是在漂浮在乐队全奏之上的长笛的柔和音色中。当长笛到达动机音型的最后一个、也是最高一个音时，第一乐章的第一主题在第一小提琴声中隐约闪现，全曲在 pianissimo 中结束。

第三交响曲完成于1883年夏，由维也纳爱乐乐团于1883年12月2日首演，指挥是汉斯·李赫特。配器是：长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、低音大管一、圆号四、小号二、长号三、定音鼓以及传统的弦乐器。

e小调第四交响曲，Op.98

约翰内斯·勃拉姆斯的这部第四交响曲是他的最后一部交响曲，其中洋溢着成熟的热情和力量。然而他完成这部作品时只有五十二岁——海顿在这样的年纪时甚至还没开始写他那最后二十九部最杰出的交响曲。勃拉姆斯的老练相对来说是出现得早的：那是一种独特的、近乎严峻的矜持以及一种忧郁，然而并非浪漫的愤世疾俗，而是一种伤感与理解融为一体的少有的情绪，这种升华的情绪在他的《四首严肃歌曲》中可谓登峰造极。

《第四交响曲》于1884年和1885年夏作于阿尔卑斯山小镇谬尔茨楚许拉克，那地方海拔很高，以至春迟秋早，在冬天降临之前，当地的水果几乎还来不及成熟。勃拉姆斯将完成了的第一乐章从这个严寒地带寄给了他的一位最亲近的、最知己的朋友，伊丽莎白·冯·赫尔措根贝格。

"我可以冒味地给你寄上一首我写的曲子吗？"他问道，"你是否愿意花点时间看看并简短地复我一信？遗憾的是，总的看来我的曲子比我本人要使人感到愉快些，它们也不需要多加说明！但是这些曲子象这儿的樱桃一样永远不会熟得可口，因此你不要担心你

不喜欢这东西的味道。我根本不急于写出一部质量不高的第四。”

对自已总是要求严格的勃拉姆斯很担忧。当伊丽莎白并不象他所希望的那样快就给他回信时，他写了一封信给她丈夫，表现出他那种强作诙谐的特点，“我最近着手的写作显然是完全失败了——一部交响曲就此完了！但是我恳求你的夫人不要为我浪费她那美妙的资才来写一封措辞巧妙的信以示友好。”后来勃拉姆斯根据整个交响曲总谱手稿将曲子改编成钢琴四手联弹，为他的六个最信赖的音乐家朋友演出，但他们不很热心。作曲家更为忧心忡忡了。

勃拉姆斯把交响乐的首演权给了冯·比洛的乐队，幸运的是，冯·比洛非常喜爱这部乐曲。在勃拉姆斯来迈宁根之前，比洛举行了第一次排练，之后他写道：“第四真了不起，非常有独创性，有个性，象一块巨石。从头到尾都充满了无可比拟的力量。”显然，比洛将乐队训练得很好，因此1885年10月25日由勃拉姆斯亲自指挥的首演精彩之极。观众的反应各不相同。不管怎样，这部新的交响曲成了这个乐队随即巡回演出时的主要节目，在九个城市演出时是由勃拉姆斯指挥的。

在美国各乐团中，对于在美国首演勃拉姆斯交响曲这一荣誉竞争得十分激烈。波士顿交响乐团宣布勃拉姆斯第四在美国由该团首演，定于1886年11月26日举行，距作曲家亲自指挥的世界首演仅十三个月。11月25日，星期五下午，波士顿交响乐团举行了“公开排练”，这部交响曲正式演奏了。但是指挥威廉·盖里克[①]不满意乐团的演奏，取消演出，作进一步的准备，结果在美国

① 威廉·盖里克（Gericke, Wilhelm, 1845—1925），奥地利指挥、作曲家。曾接替勃拉姆斯“音乐之友协会音乐会”指挥，并两度担任波士顿乐团指挥。

正式首演的荣誉归于纽约交响乐团，由瓦尔特·达姆洛许①指挥，于12月11日演出。

总谱需用长笛二、短笛一、双簧管二、单簧管二、大管二、低音大管一、圆号四、小号二、长号三、定音鼓、三角铁和弦乐器。

Ⅰ、Allegro non troppo 第一乐章的开始是一条宽广而波动起伏的旋律，情绪抑郁。旋律摆动是勃拉姆斯的特点，他的传记作者卡尔·盖林格尔指出，整个主题单由两个音符的动机构成，这是勃拉姆斯晚期风格的主要特点：

例191



第一小提琴

1=G $\frac{2}{2}$ $\dot{3}$ | $\dot{1}$ - 0 6 | $\dot{4}$ - 0 $\dot{2}$ | 7 - 0 #5 | $\dot{3}$ - 0

整个开始部分是一连串迷人的旋律，有一支生气勃勃的号角般主题作为对比。然而第一主题以各种变形主导着这一乐章。也许其最令人意外的变形是沉思般的时值拉长的形式：

例192



① 瓦尔特·达姆洛许(Damrosch, Walter, 1862—1950)，德裔美籍指挥、作曲家。

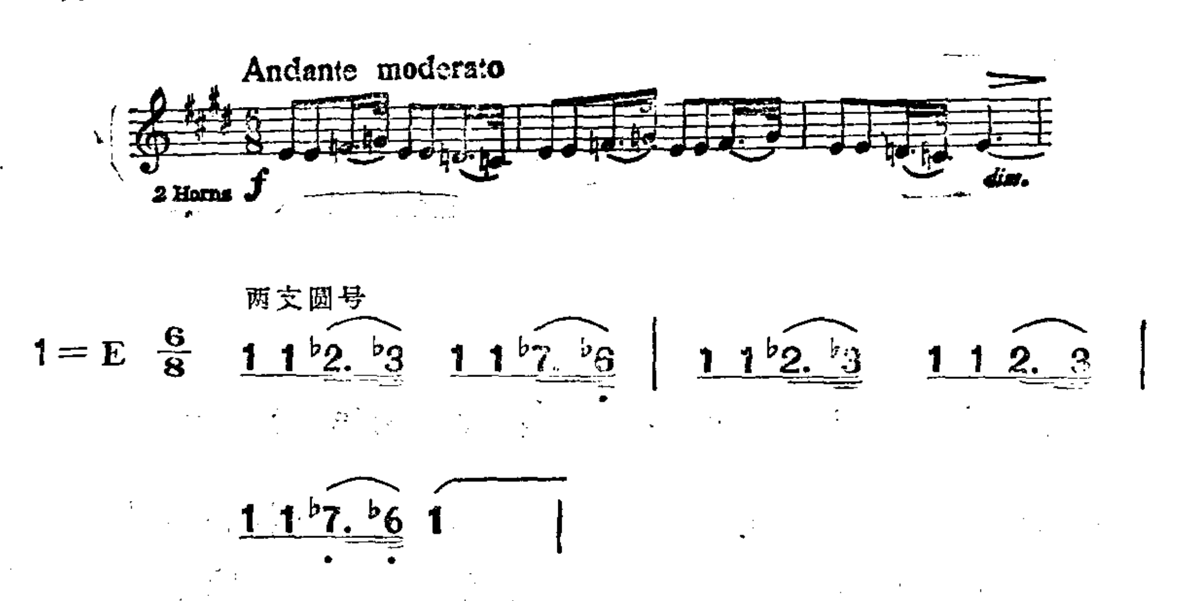
1＝G 2/2 3 - | 1 - - - | 6 - - - | 4 - - - | 4 - - - |

4 - - - | 4 0 2 - | 7 - - - | #5 - - - | 3 - - - |

3 - - - | 3 - - - | 3

Ⅱ、Andante moderato 一条无伴奏、用弗里几亚调式写的无装饰旋律音型严峻地出现在这一慢乐章的开头：

例193



三小节后，这种严峻的情绪消失了，旋律配以柔和的E大调和声，单簧管和弦乐拨奏中的流畅的平行三、六度。这一旋律经过了一系列很有独创性的变形，温暖亲切，优美动听。

Ⅲ、Allegro giocoso 这一狂暴的乐章具有优美，然而有时又幽默的插段，与勃拉姆斯前几首交响曲的第三乐章中所爱用的较松弛的 Allegretto 相比，更接近于贝多芬的谐谑曲传统。

Ⅳ、Allegro energico e passionato 这个末乐章是一首宏伟的变奏曲。乐章开始处的八个和弦形成了基本的和声结构。由这

八个和弦支持的八个音符的旋律贯穿在三十段变奏的大部分中：

例194



但是旋律经常在低声部或中声部里，并且多半加以变形。全曲以一支宏大的尾声圆满结束，而那尾声本身又是四段一套的附加的变奏曲。这些变奏构成一首恰空舞曲还是一首帕萨卡里亚舞曲，由于音乐学家和作曲家之间意见不一致，哪种形式该叫哪种名称他们自己也没有统一看法，因此这个曾轰动一时的争论就毫无意义了。重要的倒是这部音乐巨作中的那种不屈不挠的力量，以及勃拉姆斯的丰富的思想感情。

在所有的城市中，勃拉姆斯定居的维也纳似乎是最晚一个对他的《第四交响曲》表现出热情的。然而这部作品渐渐地抓住了这座城市的人心。1897年3月7日在勃拉姆斯出席的最后一场管弦音乐会上，这一作品激起了暴风雨般的热情。在第一乐章结束时，掌声一直持续到勃拉姆斯走到他所坐的包厢前面时才停止。他看上去已大大不同于观众所熟悉的那精神饱满、体格健壮的勃拉姆斯了。前一年，他最亲爱的朋友和早年的拥护者克拉拉·舒曼去世，他遭受到了沉重的打击，此后再也没有恢复过来。参加她的葬礼时，又着了凉，这使他长期患有的肝癌症恶化，终于夺去了他的生命。

在《第四交响曲》每一乐章后观众都一再地表示热情，结束时的情景就更为感人了。鼓掌、欢呼的全场观众都注视着这位站在包厢里的人，似乎不肯放他走。他的传记作者，弗洛伦斯·梅[①]告诉我们道："他佝缩着身子站在那儿，满脸皱纹，神情疲劳，白发平直地垂下，眼泪顺着脸颊流下。有一种好象是抑制住抽泣的情绪在观众中蔓延开了，因为谁都知道他正在告别。掌声再次爆发，然后又是一次；大师再次表示感谢；勃拉姆斯和他的维也纳永别了。"

海顿主题变奏曲，Op.56A

勃拉姆斯四十岁时创作了这部宏伟的变奏曲。这部通称为《勃拉姆斯-海顿变奏曲》的乐曲表明他创作生涯中的一个转折点。虽然在这之前他经常尝试写作交响曲，已足以写成一部，但还是不敢，而且就是随便写什么形式的乐队作品，他也顾虑重重。

勃拉姆斯只有廿岁时，罗伯特·舒曼就热情地赞扬他的天才，其结果几乎是利弊不相上下，舒曼那篇著名的文章，《新的道路》，宣称这位新人是一位"被认为能够以理想的方式最强烈地反映他那个时代的音乐家，……是一位自幼就由女神和勇士守护着的年轻人……他踏上社会的第一步时，音乐家同行就为他欢呼，然而在这社会上等待着他的可能是创伤，也有荣誉和桂冠。"

有人对此瞠目吃惊，有人则报以怀疑的一笑。勃拉姆斯本人似乎也持怀疑态度，害怕进入一个他知道人们要用贝多芬的交响乐来衡量他的音乐领域。勃拉姆斯曾对一位指挥朋友说过："当我

---

① 弗洛伦斯·梅(Moy，Florence，1845—1923)，英国钢琴家。他是勃拉姆斯的学生，曾把勃拉姆斯的许多作品介绍给英国听众，著有《勃拉姆斯生涯》一书。

们听见身后响着他那样一位巨人的沉重步伐时，你我之辈作何感想。”

这部变奏曲似乎由于某种原因而打开了禁戒；以后的十五年是管弦乐作品多产的时期。这部变奏曲几乎同时用两种形式写成，一种是为管弦乐队用，另一种是为两架钢琴用。哪一种先写成，尚不能确定。但不管怎样，大部分写作手法（甚至在钢琴版本中）在概念上显然是管弦乐化的，而且如此自然地源于乐器的风格和音色，看来勃拉姆斯在构思这部作品时思想中考虑的必然是乐队。

这部变奏曲的写作有一个奇特的背景。1870年，勃拉姆斯的朋友，杰出的海顿传记作者，卡尔·费迪南·波尔给勃拉姆斯看一首据说是海顿作的《降B调室外管乐组曲》(Feldpartita)。勃拉姆斯很喜爱第二乐章的主题，那显然是一支传统曲调，即的《圣·安东尼圣咏》。他将它抄录了下来，三年后用作《勃拉姆斯—海顿变奏曲》的主题。不久前，这首《室外管乐组曲》好象还被普遍认为确是海顿所作。但是在1951年，研究海顿的专家，H·C·罗宾斯·兰登曾在《星期六文学评论》(《海顿作品真伪辨》，刊登在1951年8月25日号上)中写道：“《室外管乐组曲》手稿中的整部作品全是伪造的……没有一个音符是海顿写的。真正的作者可能是他的一个学生，也许是普雷耶尔(Pleyel)。”

不管这首《室外管乐组曲》是谁写的，勃拉姆斯对这首《圣咏》的喜爱是不难理解的。曲中不规则的五小节乐句一定能特别吸引他那种不落俗套的节奏想象力。他的这部曲子包含着主题，八个变奏以及帕萨卡里亚终曲。

《圣·安东尼圣咏》：Andante 勃拉姆斯以实际上同原来

《室外管乐组曲》相同的乐器音色（即：双簧管二、大管二、低音大管一、圆号二）引进《圣咏》开始的乐句：

例195



低音大管代替一种独特的但已过时的管乐器——蛇形号。勃拉姆斯只用大提琴和低音提琴的拨奏稍稍加强低音旋律线。以下各变奏紧密保持原《圣咏》乐句的长度与和声结构。

Ⅰ、Poco più animato《圣咏》结束时反复出现的和弦由圆号和木管乐器柔和地应和，同时弦乐器以复杂的二对三的节奏交织出优美的装饰音。

Ⅱ、Più vivace 这一变奏以《圣咏》开始两个音的简单的附点节奏构成，以木管音色为主。

Ⅲ、Con moto 长长的旋律线是原来旋律的一种节奏均匀而流畅的变体。

Ⅳ、Andant econ moto《圣咏》柔情绵绵的3/8拍变形由独奏圆号的亲切音色奏出，再加上木管的渲染，显得感情洋溢。

Ⅴ、Vivace 活泼的6/8拍使这一优美的变奏有着几乎是门德尔松谐谑曲式的轻盈。

Ⅵ、Vivace 和圆号的祖先——猎号有关的传统号声使这一变奏生气勃勃。

Ⅶ、Grazioso 一支运用传统的西西里舞蹈节奏的优雅、

轻快的旋律是勃拉姆斯对乐队音色敏感的又一例证，这里有着木管音色和弦乐音色的精巧交织。勃拉姆斯的第一位杰出的传记作者马克斯·卡尔贝克认为，在这一变奏中，作曲家描绘了对圣·安东尼的诱惑之一——显然是女性的诱惑，而且是“最厉害的，因为那是最甜蜜的！”

Ⅷ、Presto non troppo　加弱音器的弦乐器以及低语般的木管乐器赋予这最后一段变奏幽灵般的特色。

终曲：Andante．终曲以古代帕萨卡里亚舞曲形式写成，勃拉姆斯如此喜爱这一形式，打算再次令人难忘地用于他的《第四交响曲》的末乐章．当然帕萨卡里亚本身就是变奏曲形式。勃拉姆斯用了一个摘自《圣·安东尼圣咏》的五小节乐句作为这段乐曲的基础。开始时是宁静的赞美诗般的陈述，《圣咏》再现时，饰以飞速的音阶进行，先用木管，后用整个弦乐组奏出，逐渐推向庄严雄伟的高潮。

音响丰富多采，然而乐队编制相对地来说是小的：短笛一、长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、低音大管一、圆号四、小号二、定音鼓、三角铁以及弦乐组。

汤亚汀　译

本杰明·布里顿

(Benjamin Britten)

1913年11月22日生于英国萨福克的洛斯托夫特，
1976年12月4日卒于英国萨福克的阿德伯

彼得·格兰姆斯中的帕萨卡里亚舞曲（Op.33b）和大海间奏曲（Op.33a）

(Passacaglia,Op.33b,and Sea Interludes,Op.33a, from Peter Grimes)

布里顿的第一部大型歌剧《彼得·格兰姆斯》是一部杰作；它象瓦格纳的第一部杰作《漂泊的荷兰人》一样，既描绘了大海，又叙述了一个被遗弃者渴望得到同伴们的接纳、渴望得到一个女人的爱情来赎自己罪愆的悲剧。这两部作品都有某些方面出自作曲家个人的经历，在这两位作曲家中，布里顿对大海有更长久、更亲密的联系。

布里顿曾写道："我大半辈子的生活与大海息息相连。我父母的房子在洛斯托夫特，面临大海。狂风暴雨有时把船只打到岸上，有时又吞噬了邻近整片的峭壁，这给我的童年生活增添了色彩。我写《彼得·格兰姆斯》一剧就是想表达我对那些靠海谋生的男男女女常年进行不懈的斗争的感受——尽管用戏剧的形式来处理这样一个普遍性的题材是很困难的。"

彼得·格兰姆斯与大海的斗争也就是一个被摒弃在社会之外的人与这个社会的斗争。他对这个社会怀着强烈的爱与切齿的恨，既向往能成为它的一员，又对它嫌恶蔑视。许多艺术家都曾有过类似的矛盾心理：既瞧不起那些凡夫俗子的浅薄见解——又自相矛盾地期望得到众人的赞赏与爱慕。

1939年，布里顿离英赴美，这是因为欧洲人长期以来向法西斯掠夺者妥协让步的方针，以及他们期待这种绥靖政策能够导致“当代和平”的心理，使他感到极其沮丧。他的出走，也可能是由于他的音乐在英国受到冷遇而引起的；再说他的益友良师W.H.奥登也为他作出了先例（奥登移居美国，后来入了美国籍）。不管怎么说，布里顿的出访取得了出乎意料的结果，在大约两年的时间里，他接二连三地创作出小提琴协奏曲、《灯火》、第一弦乐四重奏、轻歌剧《保罗·本扬》、《米开朗基罗十四行诗七首》和《安魂交响曲》等主要作品。与此同时，在他的内心又播下了一颗重要的种子。E.M.福斯特的一篇论十八世纪诗人乔治·克拉伯（他与布里顿一样，也是萨福克人）的文章使他想起了这位诗人的《自治村》以及这首诗中的那位悲剧性的非英雄主角——彼得·格兰姆斯。

布里顿返回英国的途中，为了听塞奇·库塞维茨基指挥波士顿交响乐团上演他的《安魂交响曲》就在波士顿停留了一些日子。库塞维茨基问他是否计划创作一部大型歌剧，作曲家指出，托人撰写歌词所需的费用，以及作曲、配器和指导演出的准备工作所需的时间，都大大超过了他的财力。库塞维茨基提出经费可由“库塞维茨基音乐基金会”支付，并请求他把这部歌剧献给新近去世的库塞维茨基夫人以作纪念。

自1944年1月到1945年2月，布里顿一直致力于《彼得·格

兰姆斯》的创作。接着同年6月7日在伦敦"赛德勒之井"剧院举行了首次公演。在美国该剧是1946年夏季在坦格伍德的伯克郡音乐中心由学生首次上演，指挥是伦纳德·伯恩斯坦。

尽管布里顿遵循了瓦格纳以前的歌剧的传统，把重点首先放在声乐部分上，但作为背景的大海，它的千姿万态却是靠乐队主要是通过把各幕各场衔接起来的乐队间奏曲来勾勒的。

帕萨卡里亚舞曲，此曲在结构、情节、感情上都处于整部歌剧的焦点。从结构上来看，它是连接第二幕中两场戏的间奏曲，这就使它成为这部三幕歌剧的"静点"。在剧情的转折处——彼得打了他所热恋的爱伦、一个一直在试图帮助他的贤良的女人时，《帕萨卡里亚舞曲》的主题即固定低音是以彼得的悲剧性呼声来表现的。这是绝望的迸发：他突然意识到自己不可能得到帮助，不可能接受他所迫切需要和梦寐以求的爱情了。他在痛打爱伦和自己后，陷入了极度的痛苦之中，他喊道："就让它这样吧……上帝怜悯我啊！"这首帕萨卡里亚间奏曲的基础是固定低音的一再重复。

例196



大提琴与低音提琴八度奏

1=C 4/4 4 0 0 2 0 7 0 | 0 1 0 4 0 4 0 | 0 4 0 0

乐队奏出彼得呼喊声的回声，在变奏开始前已出现过两次，犹如一种令人毛骨悚然的飒飒声总是使人不寒而栗，好象彼得刚刚开始慢慢地认识到自己这种思想的罪恶。(值得注意的是，三小节应该是十二拍，而主题仅用了十一拍，因而主题的每次反复就改变了各小节强拍的位置。）一共有十一段变奏，主题在变奏过程中好似着了魔般地不断增长篇幅。变奏的高音部分先以中提琴凄婉的独奏开始，接着是木管乐器较激动的音型，然后在木管乐器上又加以高音弦乐器，并不时插入尖锐的铜管乐声。变奏曲的进展还反映出村民们走近彼得的小屋时不断高涨起来的戏剧紧张度。由于村民们在前一场中怀着敌意大声唱起来的那首歌("格兰姆斯又干起来了")就是以彼得的呼喊声那几个音符为基础的，因此固定低音的主题又增添了一层威胁的含义。歌剧中的《帕萨卡里亚舞曲》是在帷幕升起、彼得小屋的内景展现时戛然中止的，而它的音乐会改编本则用这一场的最后几小节来完满地结束的，乐队中的这几小节对彼得沦落的必然趋势作了一番平静沉着的评述。

大海间奏曲之一："黎明"。这首将楔子与第一幕连结起来的间奏曲描绘出清晨大海边的一派景象与情绪。开始时高音长笛和小提琴可能使人想起海鸥的鸣叫声或杳无人烟的荒寂海滩。突然，竖琴、单簧管和中提琴奏出一段旋涡般的音流，令人联想到波涛滚滚、汹涌澎湃。铜管乐器轻声奏出的持续和弦，暗示着大海本身缓慢沉重的节奏。

大海间奏曲之二："星期六的早晨。"，噹噹的教堂钟声不仅用来表现安息日的节日气氛，而且暗示着令人目眩的灿烂阳光。四只圆号分成互相交迭、互相冲突的两对，也许就是代表着那几只声音比较低沉的大钟。

例197



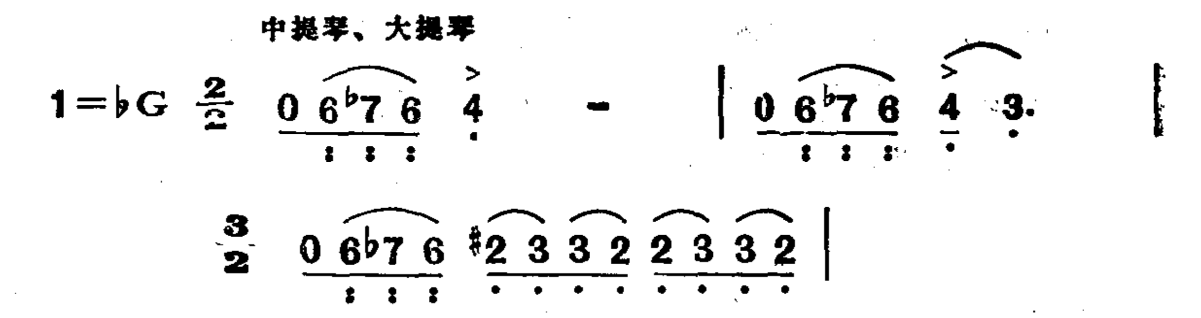
接着，更明亮轻快的钟声（用高音木管乐器）与圆号中悠缓的固定低音结合在一起。为了求得对比，中提琴与大提琴轻声奏出彼得所爱的爱伦在幕启时所唱的“波光粼粼，阳光灿灿……”的旋律。钟声与爱伦的星期日之歌交替出现，构成了整首间奏曲；在音乐会改编本中，这首间奏曲一直延续到星期日那一场。

大海间奏曲之三：“月光”。 幕内是乡村舞蹈和饮酒的夜晚场景，幕启之前的间奏使人联想到的决不是一个迷人的月夜。情调孤独、沮丧而阴郁，仿佛月亮只能更加渲染出四周的黑暗。

大海间奏曲之四：“暴风雨”。这是一场双重涵义的暴风雨，既描写了大自然的狂风怒吼、巨浪滔天，又叙述了彼得心灵与头脑中的暴风骤雨，以前一场中的一个暴风雨主题为开端，它宣告暴风雨的真正来临。

例198





当骚动达到顶峰时，彼得似乎改变了主意，转向寻求心灵上的安宁和爱伦的爱情的抚慰，但这种追求是毫无希望的。他的渴望心情用一个宽广的弧形乐句来表现，这就是前一场中彼得所唱的“何处有安宁？……何处能躲避恐惧与悲剧？……”这段歌词的旋律。然而，他的疑问被重新掀起的狂风巨浪所湮没。

《帕萨卡里亚舞曲》和《大海间奏曲》的配器是：短笛、长笛二、双簧管二、单簧管二、大管一、低音大管、圆号四、小号三、长号三、大号、定音鼓、小鼓、次中音鼓、低音鼓、西洋锣、中国锣、铙钹、铃鼓、钢片琴、木琴、竖琴以及传统所用的弦乐器。

安魂交响曲，Op.20
(Sinfonia da Requiem)

本杰明·布里顿在他的罗马天主教信仰中，找到了一些最沉痛的灵感，《安魂交响曲》这部早期作品就是其中一例。正象我们所能预料的那样，对于受到基督教义的训诲而厌恶战争和法西斯主义的青年布里顿来说，导致第二次世界大战的欧洲政局的趋势，对希特勒、墨索里尼，甚至弗朗哥大元帅的长期妥协让步，把埃塞俄比亚、奥地利、捷克斯洛伐克以及西班牙弃让给法西斯掠夺者，以及人们期待这种绥靖政策可能带来“当代和平”的心理状态——这一切都使他灰心丧气。1939年初，当布里顿离开英

国到美国去居住时，欧洲的局势看上去确实是一团漆黑。他赴美前在英国创作的最后一部作品是《英雄叙事曲》，于1939年3月4日完成，他把它奉献给在西班牙阵亡的国际大队英国支队的队员。

布里顿（当时二十五岁）之所以决定去美国，可能还受到下述几方面的影响：他的音乐在祖国迟迟得不到承认，朋友们认为他在英国受到约束而难以发挥才干，当然，还有他的良师益友——诗人W.H.奥登的决定对他也起了一些作用。奥登移居美国，最后入了美国籍；显然布里顿来美国时也曾认真考虑过安家定居的问题。

他原先期望在美国寻求什么，我们不得而知。而他所确实找到的是他自己，更具体地说，他发现自己作为一个艺术家已经成熟了。从逻辑上来说，这当然就意味着他重新发现、重新肯定了自己的“英国性”，这是如此真切，因此二年半以后，正当英国面临厄运的时刻，他决心回到自己的祖国去。但由于船票难买，直到1942年4月他才回国。在这段时间内，他在美国的逗留取得了丰硕的成果。

在旅居美国期间，他连续创作了《小提琴协奏曲》、《灯火》、《第一弦乐四重奏》、《米开朗基罗十四行诗七首》和《安魂交响曲》等重要作品。

《安魂交响曲》这部交响曲的来历很奇特。1940年初，在美国有人通过英国文化协会的一个高级文化官员问布里顿是否愿意为某外国王朝的一次庆祝大典创作一部交响曲。布里顿说，只要不要求他进行民族主义的宣传，他就没有异议。在着手写作后，他才得知这部交响曲将参加日本皇朝建立二千六百周年的庆祝活动。这当然使布里顿的处境很窘迫。这时日本久已卷入侵华战争。

布里顿毕生是一个热烈的和平主义者，他选用“追荐亡人弥撒曲”来作为音乐的主题，看来是希望这样不仅可以表达出他对战争的态度，而且也能激起听众的同感。日本政府接受了这部交响曲的提纲及其题材（此事颇使人感到吃惊），但在完成的手稿送出后不久，就有人转告布里顿某些方面出了问题。到1940年底，日本政府终于通过驻伦敦的日本大使馆向英国发出一份愤怒的抗议书，声称这个英国青年呈交的是一部根据基督教义和礼拜仪式来污辱日本天皇的作品。

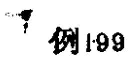
既然日本的委托取消了，这部交响曲就没有理由再扣压不演，于是在次年3月29日由纽约爱乐乐团作首次公演，指挥是约翰·巴比罗里。

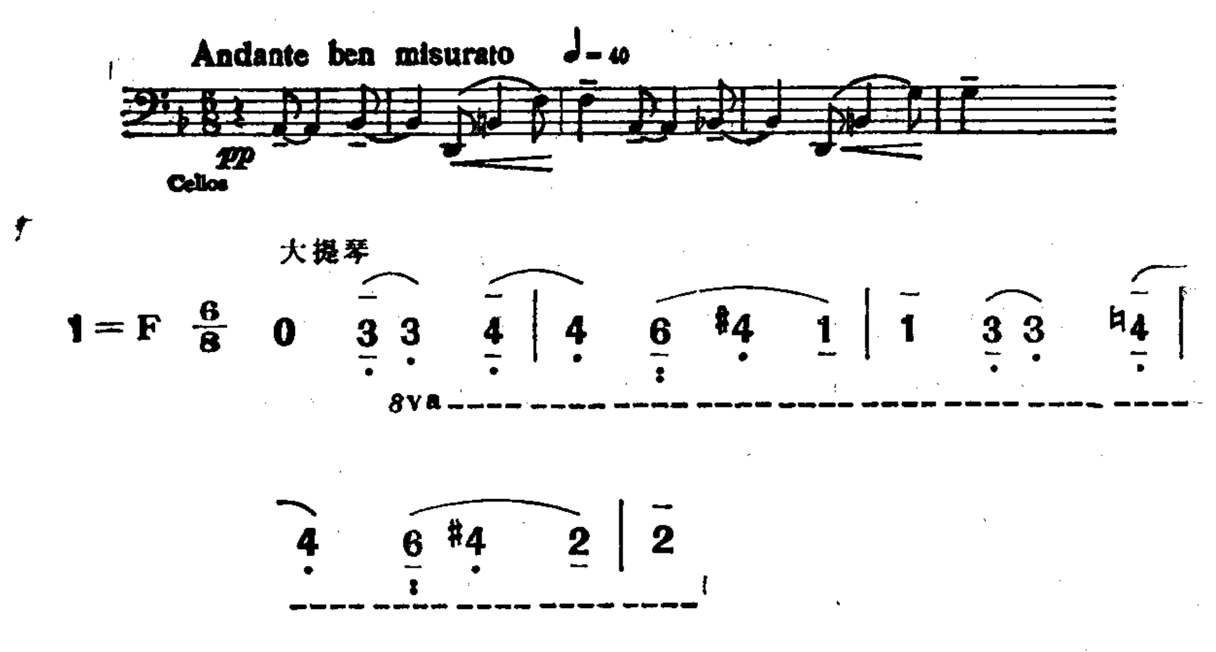
尽管下文所引的作曲家本人对这部交响曲的注解只是曲式上的、客观的，它的题材却是我们所能想象得到的最富于激情的题材之一。许多听众也许记得葬礼仪式上的悼歌，而另一些人却可能希望别人提醒他们布里顿内心的潜台词。

“哭泣”(Lacrymosa)表现的是“罪人必须从墓地起来去接受永久审判的那个恐惧与悲哀的日子”。“末日经”(Dies irae)描绘的是“最后的审判”，也就是上帝降罪的世界末日，这一天世界必将化为灰烬，人因永久的审判来临而战栗。“安息经”(Requiem aeternam)是一个较温和的祈祷：“让他们永远安息吧，主啊，让长明之光永远照耀他们……”

以下为布里顿先生的分析：

I、哭泣　这是一首缓慢进行着的哀歌，始终是6/8节奏，在D音上是一个有力的调性中心。有三个主要动机：1)：一个模进式切分主题，由大提琴奏出，并用大管独奏来作呼应；





2）：一个建立在大七度音程上的宽广的主题；3）：长笛与长号交替奏出的和弦，用钢琴与竖琴勾出轮廓。这个乐章的第一段平静地搏动着；第二段有一个很长的渐强，把乐曲推向一个以大提琴的第一主题为基础的高潮。没有停顿就进入第二乐章：

Ⅱ、末日经　这是一种"死之舞"的形式，间或加有从容行进着的节奏。主要动机在开始处用长笛奏出，其中包含一个重要的颤音（tremolando）音型。其它几个动机是：小号奏出同音反复的三连音音型，萨克号奏出缓慢而流畅的曲调，铜管乐器奏出较轻快的切分音型。这个乐章的布局为一系列的高潮，最后一个高潮最强有力，使音乐逐渐分化，从而直接引入下一乐章：

Ⅲ、安息经　长笛在弦乐独奏和竖琴的背景上非常安宁地奏出一个D大调曲调，它是这一乐章的主要动机。在中间那段中，弦乐奏出流畅的旋律，它发展为一个短小的高潮，但不久又恢复了开始时的曲调，作品最后用单簧管吹出一个持续的长音而平静地结束。

《安魂交响曲》的配器是：长笛三、短笛、低音长笛、双簧管二、英国管、降B单簧管二(第二支与降E单簧管交替出现)，低音单簧管（与降B单簧管交替出现）、大管二、低音大管、降E中音萨克号、圆号六、小号三、长号三、大号、定音鼓、低音鼓、小鼓、铃鼓、铙钹、木琴、响鞭、竖琴二、钢琴以及惯用的弦乐器。

法兰克·布里吉主题变奏曲，Op.10

(Variations on a Theme by Frank Bridge)

这套受人欢迎的《法兰克·布里吉主题变奏曲》是布里顿最辉煌的作品之一，也是他第一次引起全世界注意的作品。当布里顿应邀为博伊德·尼尔①弦乐队创作一部新作品去参加1937年萨尔茨堡音乐节时，他年仅二十三岁。尼尔本人回忆道，布里顿接到邀请后不到十天，“就把整部作品的草稿写好了，接着又用四个星期的时间完成了弦乐的配器，除了后来又另加一小节外，其它都与现在一样。”

布里顿从法兰克·布里吉为弦乐队写的《三首田园诗》中选择了第二首作为自己的主题。法兰克·布里吉(1879—1944)是布里顿的第一位、也是对他影响最大的老师。他本人不但是著名的作曲家，而且曾任查普曼乐队、伦敦爱乐乐团、伦敦交响乐团、科文特花园歌剧院的指挥，在英国的音乐生活中声誉卓著。

布里顿创作这部变奏曲速度快、下笔顺，这很能说明他的特点，弦乐队的选择也说明了他的独到之处。1944年2月，《时代》杂志曾发表过布里顿在一次采访中的讲话：“我被弦乐形形色

① 博伊德·尼尔（Neel, Louis Boyd 1905—），英国作曲家。1932年建立博伊德·尼尔乐队，1957年任多伦多皇家音乐学院院长。

色的特征吸引住了。例如，精细分奏的各种可能性——许多同样的声部分别演奏的效果，还有无穷无尽的音色变化——弱音器的使用，拨弦、泛音等等手法；此外，再加上弦乐演奏者灵巧娴熟的技巧。总之，我喜欢比较小型的乐器组合。目前有些听众一味追求乐队华丽的全奏效果，对此我深表遗憾。”

1937年8月27日，博伊德·尼尔乐队在萨尔茨堡音乐节上首次演出这部《主题与变奏》，获得了决定性的成功。不到两年，这部新作品就在欧美各地上演五十余次。它由一段引子与一个主题、十段变奏和一段终曲构成：

引子与主题　Lento maestaso　高音弦乐器奏出辉煌华丽的乐句，加上不时插入尖锐的拨奏和弦，组成了简短的引子。主题十分抒情，其特征为开端处是下行五度与下行四度，它们是后几段变奏的基础。

例200



1．Adagio　低柔的持续和弦应答主题的下行五度，并与类似宣叙调的小提琴插句交替出现。近尾声时，小提琴的声音越来越轻柔，最后与其余的弦乐器融成一个长久、持续的C大调和弦。

2．进行曲　Presto alla marcia　生气勃勃的进行曲变奏以

其意气洋洋的附点节奏从主题的下行四度上飞腾而起。如水银般流动的三连音节奏与这一变奏的基本节奏互相抗衡。结尾处，整个律动归于沉寂，全段便在这突然的肃静中结束。

3、浪漫曲。Allegretto grazioso 在最轻盈的断奏与拨奏的伴奏下，优雅的旋律线在小提琴上飞扬、闪跃。

4、意大利咏叹调。Allegra brilliante 这是布里顿最引人入胜的一首模拟之作，它俏皮热烈而又充满柔情，是一首十九世纪初叶的"卡巴列达"(cabaletta)，其中有大量的颤音、断奏、快速乐句和突然的大跳。当然，这些都是在乐队的高音部，由第一小提琴奏出的。拨弦伴奏标明要以"似吉他"风格演奏，这是影射那种把十九世纪初意大利歌剧乐队贬为只是"一个大吉他"的习惯说法。

5、古典布列舞曲。Allegro e pesante 这段变奏仍以布里吉主题的下行五度开始，它使人想起巴赫及其同时代人的巴罗克布列舞曲，节奏变化新颖独特，颇多意外之笔。

6、维也纳圆舞曲。Lento vivace 这是一首故意模仿维也纳圆舞曲中那些倦慵的rubato、激烈的快速乐句和三连音的迂回旋转等等陈腔滥调的作品。主题的下行五度先在固定音型式的开始几小节中奏出，接着又在一串倾泻而下的五度中出现，俯冲、回升，又下降，好似波涛起伏。

7、恒动曲。Allegro molto 如波涛般汹涌翻腾的进行是从前一变奏延续而来的，它在此又得到扩充和展开，技巧精湛，令人眼花撩乱。

8、葬礼进行曲。Andante ritmico 这里，主题的下行五度以持续不断的固定音型节奏在低音提琴和大提琴上出现，同时，小提琴奏出一支富于情感的挽歌式旋律。

9、歌谣。lento　高声部中持续的泛音与低音提琴上深沉的曲调，怪诞地结合在一起，不时又插入大提琴沉重的拨弦声，它是这首别出心裁的乐曲中最令人浮想联翩的一段。

10、赋格与终曲。Allegro molto vivace　赋格的主题是一个以布里吉主题的下行四度和五度为基础的游戏：

例201



2 6 5 4 0 4 ♭3 ♭7 6 5

这首赋格曲逐渐高涨的力量在很大程度上得之于它那吉格舞曲式的节奏音型，这是布里顿受到许多巴罗克作曲家的"吉格舞曲"末乐章启发而写的。近于高潮时，弦乐器分成十五个声部，在这复音织体的衬托下，小提琴、中提琴和大提琴组的领奏在原主题的一个宽广、如歌的变体中融为一体。

终曲。Lento e solenne 它是原主题的另一个歌唱性的变体，由全体小提琴在G弦上奏出。最末一小节注明：1937年7月12日作于萨福克之皮森大院。

佘　熙　译

厄尔·布朗

(Earle Brown)

1926年12月26日生于马萨诸塞州卢诺堡

未定形Ⅱ，为分成两个部份的交响乐队而作

(Available FormsⅡ, for Orchestra Four Hands)

布朗同我们时代的大部份有成就的作曲家一样，除音乐以外还熟悉其它艺术，并从中得到鼓舞。他并不只是模仿其它艺术和机械地套用他感兴趣的技巧，而是对表现与结构作基本的探讨。1964年2月9日这部作品在纽约爱乐协会音乐厅作在美国的首次演出时，布朗向听众指出，亚历山大·卡尔德[1]和杰克逊·波洛克[2]二人是对他最重要的两个促进因素。他说：

---

① 亚历山大·卡尔德(Calder, Alexander 1898—)美国雕刻家。受蒙德利安与米洛影响。1932年展出第一组色彩鲜艳的星座，叫作"动"，为一些彩色形体，由铅丝串联一起，风吹而动。另作有风趣横溢的铅丝画像、绚丽复杂的小型动物园，以及不动的雕塑，叫作"静"，闻名于世。近作多半为巨大、沉重、但平衡细致的活动体，专为世界各地公共建设而作，卡尔德也以图书插画和舞台布景著称。著有《自传》(1966)、《活动体和和静止体》(1968)。

② 杰克逊·波洛克(Pollock, Jackson 1912—1956)，美国画家。早年受墨西哥壁画家，特别是西盖罗斯影响较深，后受超现实主义和毕卡索影响，走向高度抽象的艺术，追求表现感情而不是描绘感情。作画时下笔极重。讲究绘画的动作，因而有"动作画"之称，波洛克已成为一场新的艺术革命"抽象表现主义"的象征。后不幸死于车祸。

“一段时期以来，我最关心的是：作品演奏时自然涌现的各种想法，作曲家写下来的各种因素是否“可动”。前一种想法在《二页》（Folio，1950）中表现得最为彻底，而后一种在《25页》（Twenty-Five Pages，1953）中表现得再清楚不过了。各因素的活动性是从亚历山大·卡尔德的作品的‘动’中得到灵感的。我的作品，和他的作品一样，包含一些基本单位，从属于数不尽的各种关系或形状。在演奏时，要随着自然涌现出来的想法指挥作品，使之成形，这一主张在很大程度上是受到杰克逊·波洛克的工作方法与作品的启发。在波洛克的作品里，与材料的直接接触是如此重要，使创作过程和结果都有一种真切感。演奏这部作品，犹如画家用指定的几种颜色自发地进行工作。我打这样的譬喻是极易引起误解的，我声明，我所指的只是整个做法与各种可能得到的形式，而不是成品的质量。

“我感到，我在工作中一直强调自发性和组成要素的活动性，因而为全过程，从作曲到最终上演一部作品的整个过程，创造了一种更为紧迫而强烈的‘交流’。我愿每次演奏所必然产生的每一个‘最终定形’是一次合作的探索，作品以及人演奏它时的种种条件将永远是一种“活”的潜在因素。”

《未定形Ⅱ》是受罗马广播交响乐队委托，为它1962年4月二年一度的威尼斯音乐节（Venice Biennale）而写的。这部作品于1961年秋天在约纽开始写作，1962年2月完成于巴黎。在威尼斯音乐节首演和以后在科隆与慕尼黑演出时，都是由布鲁诺·马德那和作曲家本人指挥。每次演出需要两名指挥，各人指挥半个乐队。下面是作曲家对“未定形Ⅱ”的具体说明：

“有两份分开的，独立的，但是作曲上说来是有关联的总谱，每一份仅四页篇幅，每位指挥用一份。每页包括四、五段写好的

管弦乐事件（在某种意义上说，是短小的音乐单位）。它们的基本音响特点各不相同，例如：发音方式、密度、轮廓、音色、音区使用与潜在的节奏动力都不同。整部作品共有38个不同的音响事件，起到乐曲基本结构素材的作用。在38个事件中只有三个对演奏家来说各方面都是'即兴'的。其余35个事件都是全部写好，经过配器与平衡的，从记谱上来说是独立自给的结构单位，始终保持它们的基本音响形态与特点，但合奏的速度与响度可由指挥予以改动。下面的谱例是一个记写清楚的片断中的大提琴线条：

例202



"三个'即兴'事件的功能是织体上的密度单元。这里的织体与密度是预定的，但具体的音响只能通过在预定的范围之内即兴演奏而取得。显然，结构并不依赖于"即兴演奏"，而是把即兴演奏作为一系列作曲手段（从一目了然、严格控制的因素，到只能用笼统概括的记谱法加以暗示、内在特点有待领悟的因素）的连续体中的一个因素加以利用。这三个事件的细节只是次要的，更重要的是用法，它们是作为音色各不相同的音块来运用的。38个结构单位全部交给指挥，由他任意取用，进行任何组合、连接或在任何时刻将两个或更多的事件作任何对置。作品的标题就是指这些写就的因素在指挥自发地进行指挥演奏过程中实际可能得到很多形式。各个音乐事件进行个别排练，但整个作品的演出并不排练，两名指挥各自独立地工作，但当然他们还是相互有关，相辅相成的，因为他们知道彼此的音响组合的种种可能，并对素材（事件）及

其随着演奏进程而展现的音响形状有直觉的和听觉的反应。

“没有两次演奏会产生完全相同的形状效果，但作品将因各事件的基本性质不变而始终保持它的面目。

“除开以这首作品的基本素材(各个事件)从事创作外，工作中最使我感兴趣的一个方面是尝试创造这样的演奏情景：即使在演奏中也有强化的创作过程。我并不相信这些素材会有一个最终的最佳形式，这些素材全都是“抽象地”写成——也就是说，作为基本的结构可能性而写成的，在它们隐含的内容范围内可以设想出不止一种功能。很明显，建立在主题展开或标题性前后承续的基础上的作品有“最佳形式”可言。可是我宁可把作品与它未来的形式建立在指挥者同写就的基本素材发生关系时所产生的直接、自发的反应、各指挥所独有的特点和每次演出的具体情况之上。除了基本素材外，所有这一切全是变数，而我的意图是让这些变数成为作曲家、素材、指挥、音乐家和听众之间的创作联系，宛如一个不脱乐曲性质、但不断变化的持续的‘过程’。”

布朗除了关心视觉艺术外，与许多现代作曲家一样，还对数学有兴趣。他曾在波士顿东北大学主修数学和土木工程学，随私人学习音乐并对约瑟夫·西林格[①]的技巧发生了强烈的兴趣，后来将这种技巧作了修改以适应他自己的需要。他是一位多产的作曲家，是现代技巧、现代曲式、电子手法、现代记谱法的先驱者。简略地说，他又是一位录音工程师，文学编辑并常作音乐专题报告。

范额伦 译

① 约瑟夫·西林格(Joseph Schillinger, 1895—1943)。作曲家，音乐理论家。出生于俄国，曾在圣彼得堡皇家音乐学院学习，1918年毕业后曾在哈尔科夫与列宁格勒从事教学工作。1929年后移居美国，讲授他自己创立的教学音乐理论，并著有《艺术的数学基础》。乔治·格什温亦是西格林的学生。

作品有《东方进行曲》，《交响狂想曲》，为戏剧交响乐队写的作品多种，以及室内乐，钢琴独奏曲等。

马克斯·布鲁赫

(Max Bruch)

1838年1月6日生于科隆，1920年10月2日卒于柏林附近的弗利德瑙

g小调第一小提琴协奏曲，Op.26

在今天，马克斯·布鲁赫主要是作为这首g小调小提琴协奏曲的作者而被人们记得，不过他也是一位才华洋溢的指挥、一位声誉卓绝的教师、一位知名的作曲家。他创作了三首交响曲、三部歌剧、十余首合唱作品、室内乐、歌曲、为独奏乐器与乐队写的许多作品，包括两部小提琴协奏曲，为小提琴与乐队写的《苏格兰幻想曲》以及他为大提琴与乐队写的希伯来祷歌《科尔·尼德尔》。

布鲁赫是作为一个神童开始他的音乐生涯的，十九岁时就草草记下了g小调小提琴协奏曲的一些乐思。虽然过了好几年他才认真地着手把这些乐思熔铸成一部统一的作品。1866年4月24日，他在莱茵河畔科布伦茨音乐院的音乐会上指挥了这部协奏曲的首次演出。由科隆古泽尼希交响乐团的首席小提琴奥托·冯·克尼斯劳担任独奏。

首次演出后布鲁赫立即着手修改这部协奏曲，同年夏天他将总谱送交约瑟夫·约阿希姆征求意见。他对这位伟大的小提琴家说，由于第一乐章采取的曲式自由，他认为与其称这部作品为协奏曲倒不如称之为幻想曲。约阿希姆不同意。他争辩道："作为一

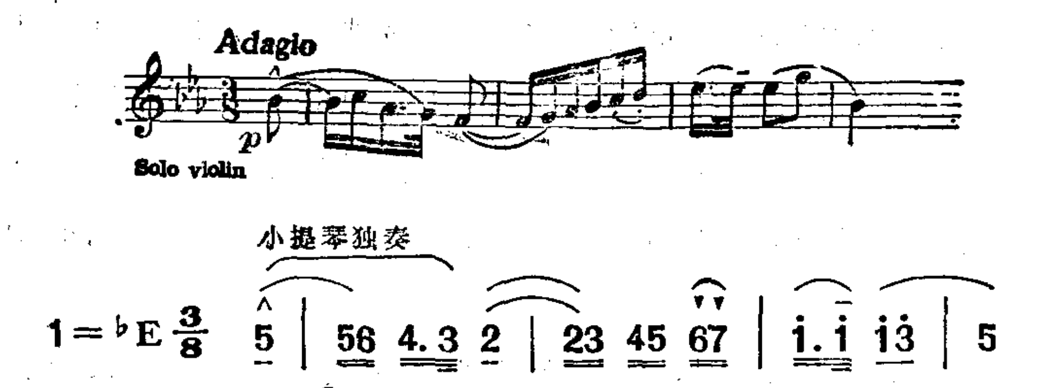
首幻想曲，最后两个乐章又发展得太完整，太对称了。一个个不同的段落放在一起，谐美而且互相联系，然而——这也正是主要的东西——又有充份的对比。”

经过进一步修改成我们今日所熟悉的样子以后，布鲁赫把这部作品题献给约阿希姆，后者在1868年布鲁赫指挥首次公演时担任独奏。即使是在刚写成时，这部协奏曲也并没有被认为是革新的，它毫不困难地确立了至今保持的地位——一部脍炙人口的作品。

I、前奏曲：Allegro moderato 虽然光彩逼人，第一乐章却具有一丝忧郁的情调。它那使布鲁赫考虑是否要称之为协奏曲的故意不用宏伟曲式的做法给我们这样的印象，似乎我们正在听到的只是慢乐章的一个精心构思的大引子，到时候不间断地进入慢乐章。

Ⅱ、Adagio 共有三个主要的主题，全都是悠缓的旋律，自由地交替出现并交织在一起。第二个主题特别具有一种幽思绵绵的味道：

例203



乐章逐渐以独奏乐器的一阵阵飞快掠过的琶音与优美的装饰(fioriture) 进入热情的高潮。结束部份将第二主题(见上例)带了回来，这是最后一次狂热的高潮，然后又出人不意地退去。

归于寂静。

Ⅲ、末乐章：Allegro energico 末乐章的正主题是一种具有大量双音与四音和弦的热烈的舞蹈般的音型，布拉姆斯在写他自己的协奏曲的末乐章时可能记起这些。就曲式而言，它颇像回旋曲与奏鸣曲的自由结合。小提琴与乐队都有热情发挥的段落，但总的情绪是光辉与激情。

g小调协奏曲的配器用长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、定音鼓以及一般的弦乐器。

苏格兰幻想曲，Op.46

(Scottish Fantasy。)

"布鲁赫的《苏格兰幻想曲》比他的协奏曲要好得多，"萧伯纳在对"典范曲目的典范性何在"大发牢骚时这样写道。其实用不着为了要赞美布鲁赫的《苏格兰幻想曲》旋律的感染力而贬低他的优美动听的g小调小提琴协奏曲。

和很多浪漫主义的作曲家一样，布鲁赫对民歌——不只是他的祖国德国的民歌，也对苏格兰、威尔士与希伯来的传统旋律——深感兴趣。确实，多年来使他最负盛名的作品是他根据希伯来宗教圣歌《科尔·尼德尔》而改编的大提琴与乐队曲。尽管他今天之所以知名还是由于他的独奏小提琴与乐队曲，但布鲁赫确是一位多才多艺的音乐家：一位才华洋溢的指挥、一位教师、一位杰出而多产的作曲家。他作为一位天才儿童开始他的艺术生涯，最早从母亲那里，后来从波恩与科隆的专业音乐家那里（很多都是守旧的）接受钢琴与理论的训练。他的旋律天赋极高，很早就显露出来并决定了他的音乐的很多特点。他的音乐更接近于门德尔松的传统而不是瓦格纳的精神。随着时间的流逝，布鲁赫变得越来越激烈地反对瓦格纳，因而同日后的革新家们越来越格格不入。

幻想曲的全名是《自由运用苏格兰旋律的小提琴与乐队和竖琴的幻想曲》(Introduction—Adagio—Scherzo—Andante—Finale)。1879与1880间的冬天作于柏林，题献给伟大的西班牙小提琴大师萨拉萨蒂。由萨拉萨蒂担任独奏，首次演出于1880年9月的汉堡巴赫音乐节。批评界的反映不佳，但据萨拉萨蒂一位当时在场的友人说，听众是很热烈的。

引子：Grave 在柔和弦乐伴奏下，深邃、不祥而阴郁的铜管和竖琴的和弦与自由狂想的独奏小提琴交替出现。对比的色彩逐渐揉合在一起，直到一段短促的独奏乐句不间歇地引入第一乐章。

Ⅰ、Adagio cantabile 在整个乐队加弱音器演奏的几个预备小节后，独奏小提琴molto espressivo地唱出了怀念故乡的苏格兰旋律《老罗宾·莫里斯》，并缀以双音的平行三度和狂热的间奏段。

Ⅱ、谐谑曲：Allegro; Dance 整个乐队演奏的开始几小节预示了用双音演奏的《嘿，浑身灰尘的磨坊主》的主要曲调。这曲调随着飞跃的断弓奏法、突然冲刺的琶音、颤音和急速的经过句而起种种变化，时而扶摇直上，升到旋律的最高音区，时而一泻而下，落在空弦G上。这段谐谑曲结束后，有一段使人回想起第一乐章主题的过渡乐段直接引入了后面的Andante。

Ⅲ、Andante sostenuto 另一个思乡的苏格兰旋律，《我为失去了乔尼而忧伤》是这慢乐章的基础，给予独奏家以美妙的自由想像的机会，结束时富有表情地逐渐逝去。

Ⅳ、末乐章：Allegro guerriero 一首古老的苏格兰战歌，《胜利的苏格兰人》决定了末乐章的充满活力的基调。独奏小

提琴的复杂技巧使它更趋激烈。在末乐章的火一般热烈的曲调回复并完美地结束整部幻想曲之前，第一乐章的主题再次出现在独奏的安静的音调上。

幻想曲的配器用长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、大号、定音鼓、大鼓、铙钹、竖琴与一般的弦乐器。

范额伦　译

安东·布鲁克纳

(Anton Bruckner)

1824年9月4日生于安斯费尔登，1896年10月11日卒于维也纳

c小调第一交响曲（林茨稿）

当布鲁克纳从晚年的辉煌成就来回顾他的第一交响曲时，他称它为"冒失的顽童"。但不要以为布鲁克纳写这部听起来朝气蓬勃的交响曲的时候还是个孩子，要知道他开始写作时已四十岁，写完时近四十一岁，而第一交响曲于1868年5月9日在布鲁克纳自己指挥下于林茨的"假面舞会音乐厅"（Redoutensaal）首次演出时他已经四十三岁了。

为什么开始得这样晚呢？没有人明确知道，布鲁克纳本人更不知道。但一般同意的观点是，布鲁克纳发展的转折点出现于他熟悉了里查德·瓦格纳的音乐的时候。

布鲁克纳出身于奥地利的纯朴农家，所受教育不多，然而他的祖父和父亲是乡村教师，他自己所受的教育也是为了从事这相同的高尚职业。他在课堂以及各乡村教堂的合唱队的楼厢之间分别渡过他早年的业务生活，他决定成为专业音乐家时已经三十岁了。即使在两年以后被任为林茨大教堂管风琴师以后，布鲁克纳仍继续学习对位及赋格。他也向当地指挥学习交响乐写作及配器法。从十三岁起布鲁克纳就在作曲，数量够多但不很杰出或不很引人注意。

然后出现了奇迹，布鲁克纳的一位指挥朋友把里查德·瓦格纳的乐谱介绍给他。1863年2月，布鲁克纳听了这位朋友指挥一部完整的瓦格纳歌剧的首场演出，他的老师在当地林茨歌剧院指挥了两场《汤豪塞》。三个月以前他给布鲁克纳看了总谱，现在又给他观看演出的票子。很可能也请他去看排练，布鲁克纳呆住了，他几乎马上开始创作第一部真正的杰作：《d小调弥撒曲》。此后他又立即着手写作第一交响曲。在几个星期而非几个月之内，布鲁克纳就走上了这条道路，使他从一位苦干的乡下管风琴教师——唱诗班指挥——作曲家变成了国际知名的艺术家，引起热烈争论的人物。他亲眼见到他自己的交响曲被他同代许多最有能力的鉴赏家列为贝多芬第九以后最伟大的交响曲。

谐谑曲乐章的三声中部是尚未写完的总谱中的第一部分，手稿中标记着1865年1月23日清晨一点半。第一乐章后来在5月14日完成，谐谑曲乐章完成于5月25日，慢乐章的初稿似乎完成于1865年，然后在1866年1月27日到4月14日之间修订。1866年7月26日，庄严的末乐章以及整部总谱完成。它以“林茨”稿为名，以别于1891年完成的，主要是重新配器的“维也纳”稿。

在创作第一交响曲期间，布鲁克纳经历了他生活中最激励他的时刻，他被邀请参加1865年6月在慕尼黑宫廷歌剧院举行的瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔特》的首次公演。布鲁克纳随身带去了第一交响曲的未完成手稿，把它拿给和他同住一个旅馆的安东·鲁宾斯坦和指挥《特里斯坦》的汉斯·冯，比洛看。但布鲁克纳没有敢把总谱拿给瓦格纳本人看。

布鲁克纳交响曲中似乎一点儿也没有《特里斯坦》的痕迹，精确地说，连《汤豪塞》也极少。对于瓦格纳音乐的压倒性刺激，布鲁克纳的创作反应不止是单纯的模仿。要相当时间以后，布鲁

克纳才能充分消化瓦格纳的惯用语汇并使其中个别部分（很有限的部分）变成他自己个人言语的自然组成部分。

第一交响曲在林茨的首演是在足以使作曲家沮丧的条件下举行的，乐队是由戏院乐队，驻在林茨的两个团的军乐队和业余演奏员拼凑而成的。总之，据说只有十二把小提琴，三把中提琴，三把大提琴，三把低音提琴来担负布鲁克纳总谱中所要求的有份量的弦乐合奏。

听众很少，部分是因为当地发生了一场灾害，前一天多瑙河上的桥塌了，林茨的市民仍然惊魂未定，无心成群结队去欣赏布鲁克纳的节目。“化了我不少钱去填补亏损”，作曲家沮丧地回忆道。

Ⅰ、Allegro 没有引子，第一小提琴相当柔和地，立即宣告出乐章的正主题，对布鲁克纳来说似乎是舒适的漫步。

例204



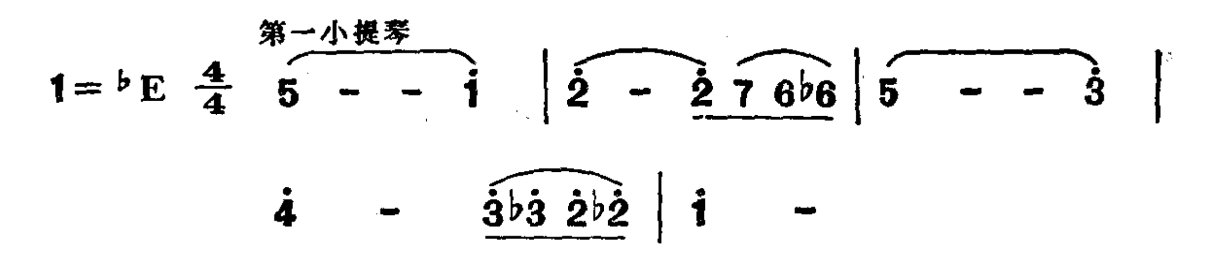
第一小提琴

1＝♭E 4/4 7 1 03 | 4 - 4 03 2 01 | 7 - 7 0♯5 6 01 | 7 0

这个节奏渗透了整个开始乐段，上升到简短的高潮，在第一小提琴引入歌唱的第二主题以前又再次沉静下来。

例205





由木管短短地打断以后，独奏大提琴重复奏出主题。这丰富的呈示部的最后主题，八度的长号高潮乐句是这部交响曲中为数不多的，可以令人想到布鲁克纳对《汤豪塞》的最近的印象，特别是对《汤豪塞》序曲的高潮的印象的几处；《汤豪塞》中小提琴装饰性音型可能向布鲁克纳提示了小提琴类似的光辉的重复的音型。

发展部单独由弦乐器柔和地开始，并由木管及独奏圆号回应。但音乐很快就被转回的英雄的长号主题和伴奏它的小提琴装饰音所主宰。接下来，它让路给交响曲开始处的节奏和发展。

开始几个主题的再现极为自由，到结尾时完全改变了，让给了具有另一个英雄高潮的扩大尾声。

Ⅱ、Adagio　这乐章和布鲁克纳大多数慢乐章开端的广阔旋律型主题不同，它以有巨大独创性的阴暗沉思情调开始。不久，它由优雅流畅的第一小提琴的对比旋律所代替，引到了对比中段，感情上更温暖，速度稍稍活跃。第一段又回来了，不完全相同，但清楚得足以使人得出自由的ＡＢＡ曲式的印象，结尾的庄严高潮通过消失到沉寂中的飘渺尾声而圆满结束。

Ⅲ、谐谑曲：Schnell 几小节狂暴的引子迅速引到由小提琴八度所宣告的强有力的谐谑曲主题。

例206



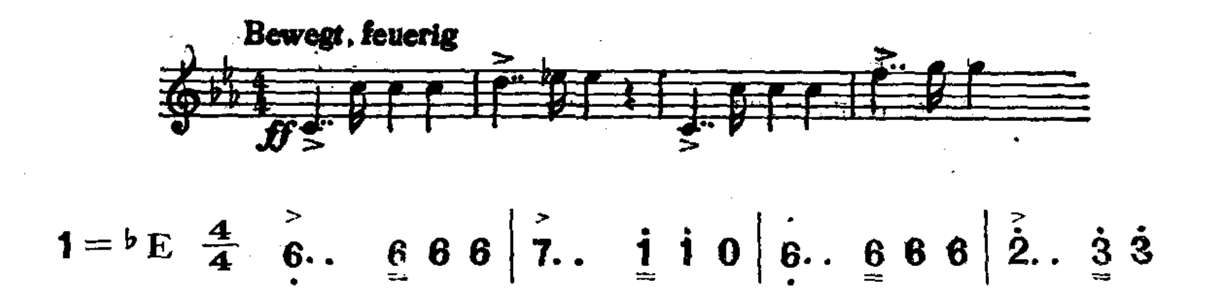
小提琴八度奏

1=♭B 2/4 3 | 6. - 7 1̇ | 7 6 1̇ 3̇ | 2̇ 2̇ 1̇ 7 6 | 5 4 4 | 4 -

三声中部简短，配器精致，几乎是室内乐风格，圆号有特别诗意的独奏。

Ⅳ、末乐章：Bewegt,feurig 象第一乐章一样，末乐章开始没有引子，沉重的铜管及木管立即雷鸣般地响出正主题。

例207



1=♭E 4/4 6̣.. 6 6 6 | 7.. 1̇ 1̇ 0 | 6̣.. 6 6 6 | 2̇.. 3̇ 3̇

许多年后，布鲁克纳终于考虑到这样突如其来，未经预告就呈现主题，是逗人乐的鲁莽，就好象他的“冒失顽童”未经宣告就破门而入大叫“是我！”。这个末乐章是四个乐章中结构最复杂的。在结束处，调性转变为凯旋的C大调，为强有力的辉煌尾声高潮作了准备。

第一交响曲“林茨”稿的配器是：长笛三、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、定音鼓以及传统的弦乐合奏。大约过了二十五年后，当布鲁克纳大规模修改配器时，他将他认为太鲁莽的许多地方压低了调子。今天许多布鲁克纳的赞赏者感到这所谓1890—91年的“维也纳稿”中，这部交响曲的活力受到了损失。即使在布鲁克纳进行修改时，有许多人也希望他不要改动太大。其中有专指挥瓦格纳作品的伟大指挥赫尔

曼·莱维，他打电报给布鲁克纳说："第一交响曲精彩极了！必须出版及演出。但千万千万请你不要改动太大；一切都非常完美，配器也是如此。请不要润色太多"。

c小调第二交响曲

虽然布鲁克纳创作的是英雄气质的音乐，但他是位羞怯的人，由于自我怀疑而苦闷，由于若干最佳作品的失败而感到羞辱，由于备受维也纳报界议论的折磨而痛苦。他是一位纯朴的外乡人，由于机缘而成了音乐天才：他(在1867年)迈出了重大的一步，从林茨教堂管风琴师的职位变为奥匈帝国首都皇家宫廷管风琴师。搬到维也纳的第二年，布鲁克纳在1868年5月9日曾回到林茨指挥他第一交响曲的首次演出。交响曲失败了，因为听众十分明显地表示困惑。幸运的是：在第一交响曲的惨败以后，布鲁克纳的维也纳友人兼保护者，指挥约翰·赫贝克①任命他为维也纳音乐之友协会的音乐院的教授，担任对位、数字低音和管风琴课，这鼓舞了作曲家的精神。他也为布鲁克纳在巴黎的南希（巴黎圣母院）及伦敦安排了管风琴独奏会。布鲁克纳所赢得的巨大成功，特别是参加国际管风琴家比赛，在伦敦皇家阿尔贝特大厅中建成不久的大型管风琴上演奏，给了他若干急需的自信力，以及随之而来的恢复创作的欲望。1871年回到维也纳后，布鲁克纳开始起草第二交响曲，于1872年10月完成。

在写作第二交响曲时，布鲁克纳从f小调弥撒曲的成功首演得到了另一个伟大的心理鼓舞。这首弥撒曲几乎博得普遍的赞扬，甚至后来成为布鲁克纳最尖刻的反对者之一的音乐评论家爱德华·

① 约翰·赫贝克(Herbeck, Johann Franz von, 1831—1877)奥地利指挥，作曲家

汉斯立克[1]也是如此。第二交响曲完成后不久，布鲁克纳说服维也纳爱乐乐团在一次排练中将总谱演奏一下。根据布鲁克纳后来的回忆，指挥奥托·德索夫说：

"……这交响曲毫无意义，不可能演出。"长笛手多普勒反驳道："写出象f小调弥撒曲那样的人，不可能写出毫无意义的东西。"布鲁克纳接下去回忆道：

"因此我请求德索夫让我来指挥。'这不是我们的习惯'他回答说，'但是到我这儿来告诉我速度。'

"我这样做了，一下子整个乐队活了起来。每一乐章都得到热烈的掌声，特别是大提琴手波佩尔高兴极了。

"这交响曲当时就可能受欢迎——但它太长了。

"我应该删掉一些。我这样做了。但对他们来说，删掉二十到四十小节还不够。"

虽然如此，一年以后，布鲁克纳能够聘用维也纳爱乐乐团来演出一场了。在小提琴席中坐着一位维也纳音乐学院学生，他是经常被叫来顶缺的，名叫阿图尔·尼基什，后来成为布鲁克纳作品的著名拥护者。约五十年后，尼基什富有情感地回忆这一情况：

"布鲁克纳的赞赏者劝说利希顿什泰因王子筹集一笔款子举行一个专门音乐会以使宫廷歌剧乐队（它就是维也纳爱乐乐团）能在布鲁克纳指挥下演出他的第二交响曲——这是在维也纳第一次演出他的交响曲。我现在仍然可以听见布鲁克纳踏上指挥台的声音，他说：'先生们，现在我们要排练多久就可以排练多久，有人会为此付钱了'。演奏这部交响曲立刻引起了我的热情，四十六年后我对它以及它的所有姐妹交响曲的热情始终不渝。"

---

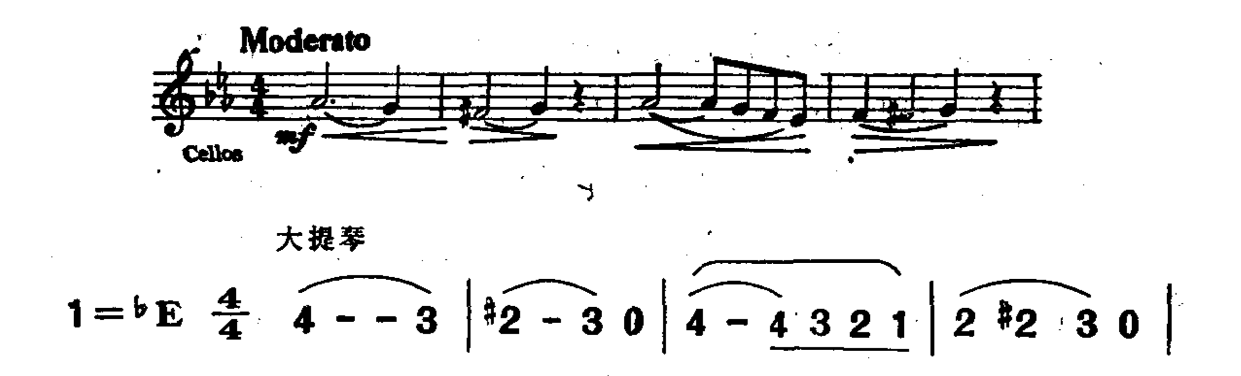
① 爱德华·汉斯立克(Eanslick, Edward, 1825—1904) 在布拉格出生的奥地利音乐美学评论家。

整个乐队的热情如此之高，以致他们只收两次排练的费用而对第三次排练及演出免费。首演在1873年10月26日，由布鲁克纳指挥。据说演奏人员的热情大大有助于交响曲的成功。为了表示谢意，布鲁克纳愿意把这交响曲献给维也纳爱乐乐团，但他用一封感人而谦逊的信提出的这一建议，从未得到答复。

尽管首演成功，赫贝克仍劝说布鲁克纳在总谱中作些变动，布鲁克纳照办了。新稿在1876年2月20日演出，仍由布鲁克纳指挥，又获得第二次的成功。一年以后总谱再次修订，仍然是根据赫贝克的建议。1892年维也纳多布林格出版的第二交响曲第一版就是1877年的定稿。在三十年代及四十年代初，罗伯特·哈斯校订了布鲁克纳大多数交响曲，恢复了他认为可代表布鲁克纳的真正意愿的地方。1965年维也纳布鲁克纳学会出版了1877年定稿的学术版，由利奥波德·诺瓦克校订。

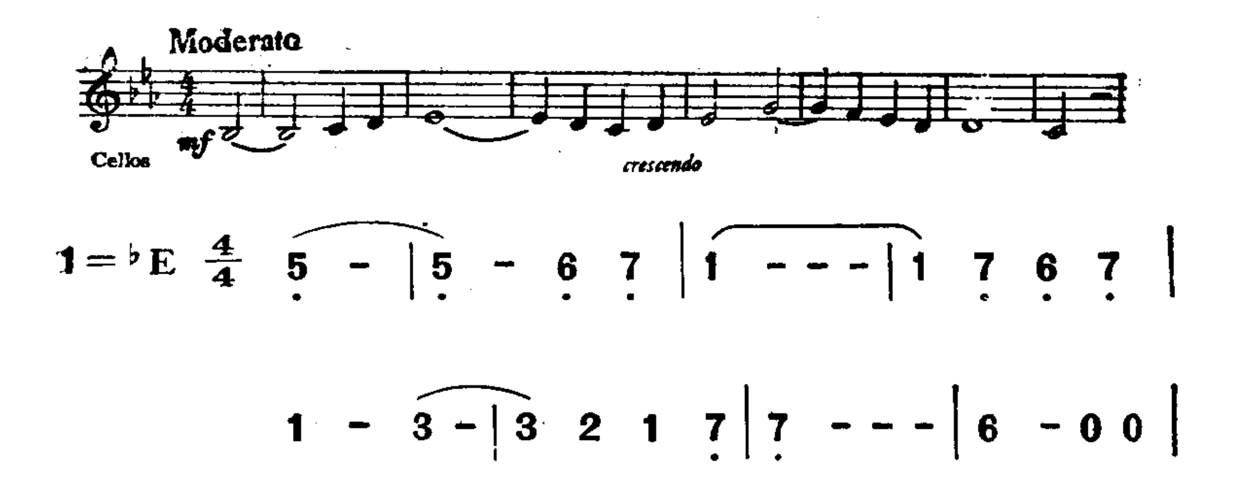
I、Ziemlich Schnell　在闪烁的弦乐背景下，大提琴立即宣告布鲁克纳第一乐章的温和忧郁的正主题。

例208



布鲁克纳特别注意使第二交响曲容易理解，他用的手法之一是引入休止来标志乐章大段之间的界限。因此，仍由大提琴奏出的广阔流畅的第二主题前有含蓄的沉默，只用定音鼓的软击来点断。

例209



有一个极为重要的刚劲有力的第三主题，更不必说还有大量的次要旋律及引人注目的丰富节奏了。

Ⅱ、Adagio Feierlich,etwas bewegt 布鲁克纳习惯于把慢乐章用庄严而相当神圣的旋律写成，这样类型的旋律有时被称为"赞美诗式的"。在尾声中布鲁克纳引用了他自己的f小调弥撒曲中的一段，我们知道，布鲁克纳创作这首交响曲时，弥撒曲已受到热烈欢迎。这一段取自"祈福经"，就是唱"以我主的名义"的地方。

Ⅲ、谐谑曲：Schnell 这是个典型的结实的谐谑曲乐章，就象布鲁克纳在他以后整个交响生涯中所想要写的那样，有突然轻和响的戏剧性对比，以及接近室内乐风格的精致乐队色彩的片断中间的三声中部从交响曲主调c小调转换到欢快的C大调，主题令人想到贝多芬《英雄交响曲》第一乐章再现部中的主题变形。

Ⅳ、末乐章：Mehr schnell 雄伟的末乐章开始时只用小提琴，足以表达其纤巧，但不久就逐步形成暴风雨般的过渡段，又引到温柔、几乎象摇篮曲般的对比主题。突然的沉默导入了布鲁克纳的呈示部的祈祷式结束小节：这一次，这几小节是引自他的f小调

弥撒曲的"慈悲经"中的"主啊，怜怜吾等……　"在简短但集中的发展段以后，末乐章的正主题回来了，布鲁克纳再次引用了弥撒曲中的"慈悲经"，并突然从c小调转换到光辉胜利的C大调从而圆满结束了这部响曲。

交响曲的配器是长笛二、双簧管二、单簧管二、圆号四、小号二、长号三、定音鼓及标准的弦乐合奏。

d小调第三交响曲

当布鲁克纳在1873年一个九月的黄昏离开瓦格纳的奢华的瓦恩弗里德庄园时，他处于极度混乱的状态。由于实现梦想而获得的欢乐（瓦格纳刚接受了布鲁克纳第三交响曲的献词）与喝下温和的拜罗伊特啤酒所产生的得意感混合在一起。当瓦格纳为这部交响曲祝酒并要求这胆怯的作曲家为此而干杯时，他说："魏汉-斯特风是一种好酒。"布鲁克纳简直不能相信他自己的幸福，瓦格纳会亲自给他斟酒。

"但是大师！——怎能让您斟酒！"当瓦格纳不断为他斟满杯时，布鲁克纳推辞说："看上帝的份上，大师！这样会折死我的！我是一个才从马里安温泉来的人！"

"啊！来吧！"瓦格纳劝说道，"对你的健康有好处！喝吧！"布鲁克纳一边推辞，一边喝了又喝，这时瓦格纳的妻子科西玛慈祥地微笑着，看到布鲁克纳真是个孩子。

布鲁克纳天生心不在焉，他是如此地激动，当他回到旅馆的房间后，竟记不起来他带给瓦格纳的两部交响曲中哪一部被"大师"选中作为向他光荣题献的作品。在窘困绝望之中，布鲁克纳最后派人送了个条子给瓦格纳："是d小调交响曲——用小号奏出开始主题的那首吗？安·布鲁克纳"。不久原条回来了，加上几

个字："是的！是的！衷心祝贺！理查德·瓦格纳。"布鲁克纳把这纸条当作圣物保存了起来。

布鲁克纳对意外事件的描写，是用他绘声绘色的奥地利农民方言表达出来的，已由雕塑家G.A.基茨加以证实，当布鲁克纳访问瓦恩佛里德时，他正好在为科西玛·瓦格纳塑造半身像。

除了布鲁克纳对瓦格纳的崇拜外，他们之中有没有更为奇怪的艺术关系呢？尽管瓦格纳乐意接受谦卑的布鲁克纳的崇拜，但并没有任何徵象表示出瓦格纳理解布鲁克纳的音乐，以及对它保有持久的热情，布鲁克纳在瓦格纳的生活或艺术中也没有起任何作用。很难设想有两种更不相同的本质了：布鲁克纳是世代农民及乡村教师家系的纯朴的乡下子弟；而瓦格纳是世故的世界主义者，戏剧家庭的后代；布鲁克纳是虔诚的天主教徒，他最伟大的作品是宗教音乐或经常含有宗教色彩的交响曲，而瓦格纳是不可知论者，拜罗伊特的"老魔法师"。

在布鲁克纳这方面，他基本上误解了瓦格纳，他似乎对瓦格纳的作品的戏剧内容及理性内容都不关心。想到布鲁克纳研究他所如此崇拜的《特里斯坦与伊索尔特》的总谱只用没有台本的钢琴缩谱，是令人惊异的。并且根据弗里德里希·布卢默①所传的消息，布鲁克纳在观看《女武神》以后离开歌剧院时曾问他的朋友，在戏结尾时为什么要烧死布吕希尔德。②

---

① 弗里德里希·布卢默（Blume, Friedrich，1893—1975），德国音乐学家。

② 布吕希尔德Bnünnhilde，瓦格纳歌剧《女武神》中九个女武神之一，她违反了天帝渥丹（Wotan）的命令，爱上了并保护齐格蒙特（Siegmund），在《女武神》剧终时渥丹处罚了布吕希尔德，使她在一块大石头上沉睡不醒，四周燃起熊熊烈火。并宣布只有能穿过烈火的英雄吻了她以后才能救出她。

尽管布鲁克纳对瓦格纳的艺术掌握得有限，可是这一体验是他发展中的伟大的转折点。似乎就是它将布鲁克纳从具有高度对位技巧并有写作管弦乐雄心的乡村管风琴师变为世界一流的交响乐大师。中欧音乐家想把布鲁克纳列为贝多芬及舒伯特之后，远远超过布拉姆斯的最伟大交响乐作家，对此，至今仍争论不休。

在布鲁克纳所有交响曲之中，第三交响曲的历史最为复杂。存在三种稿本（有些学生甚至算出四种），并且，每一稿又都有其自己的变体。第一稿，创作于1872-1875年。是布鲁克纳在末乐章尚未完全结束时就已给瓦格纳看过的那一稿。研究布鲁克纳的权威们同意这第一稿是三稿中最弱的，最长而最不连贯。它含有许多直接引自瓦格纳的《特里斯坦》及《尼伯龙的指环》的片断，从未出版，似乎也从未演出过。

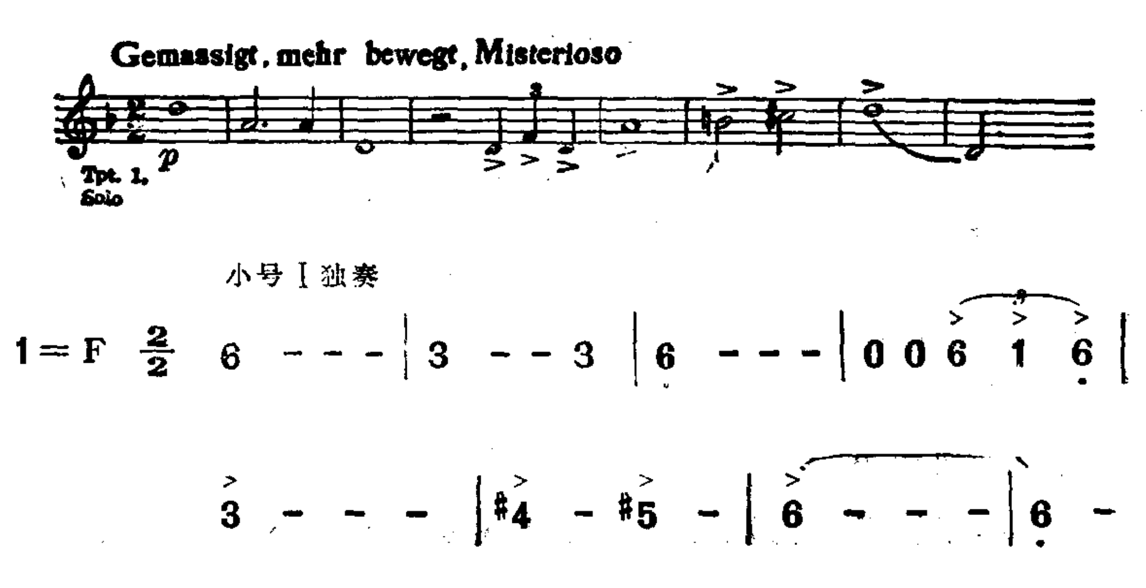
布鲁克纳在1876年夏（完成第五交响曲以后不久）开始着手他称为第三交响曲的"全新修订稿"的加工。他于1877年12月16日在维也纳指挥了第二稿的首演。对公众和报刊，这次同样是惨败。布鲁克纳尽管沮丧，在首演后进一步稍稍作了改动；特奥多尔·雷提许负责出版总谱、分谱以及由古斯塔夫·马勒和R.克尔齐扎诺夫斯基改编的（四手）钢琴缩谱。第二稿以消除了许多技术性小错的学术版形式于1950年再行出版。

第三交响曲的第三稿是1889年3月初，布鲁克纳在友人及热烈崇拜者、指挥弗朗茨·沙尔克的协助及劝告下动手的。布鲁克纳本人感到他初试失败的压力，根据沙尔克的大多数建议，而不是全部作了修改。变动之多在此无法一一列举，其中包括乐队的更丰富的音响的发展，它与布鲁克纳第八交响曲有密切关系，更重要的，是在Adagio和末乐章中作了重要删节。最惊人的删节是末乐章中省去了再现部整个开端（近五十四小节）。这个删节

与末乐章中又进一步删去四十九小节的目的都是使乐曲简洁。虽然今天权威们对于布鲁克纳是否愿意删减的看法，并不一致。事实仍然是，他的确同意了，甚至在1889年一封信中写道，他已“基本上改进了”第三交响曲，不希望再听到有关“旧稿”的任何事情。1890年12月21日这第三稿在汉斯·李赫特指挥下由维也纳爱乐乐团首演，取得的成功之大，可与第二稿的失败之惨相比。首演前几个星期，第三稿修订总谱再次由雷提许出版，再版的极昂贵成本由皇帝弗朗茨 约瑟夫一世负担。每位指挥选择哪一稿、哪一种变体取决于他个人的趣味、习惯以及对布鲁克纳音乐思想的洞察力。鉴于众多的差异，下面的说明只是提供这部交响曲的最粗略的轮廓，谱例取自第二稿（1878年），速度标记亦同。

Ⅰ、Gemassigt, mehr bewegt Misterioso　这一乐章结构宏伟，开始处象布鲁克纳其它的起句一样，可联想到贝多芬第九交响曲的开端。不仅调性相同，而且最初的几小节也是柔和地交织起来的弦乐声，刻画出 d 小调主和弦。仿佛来自远方的独奏小号响起了交响曲的正主题，这是布鲁克纳特别爱好的似军号的音型，瓦格纳初次视看总谱时，它就给他很深的印象：

例210

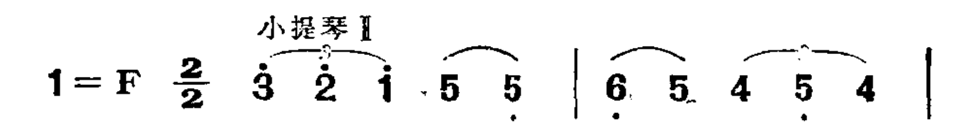


这句以及几个有关的乐句构成了巨大高潮，又消失到几乎寂静无声。

对比主题组以第二小提琴的流畅音型开始。

例211





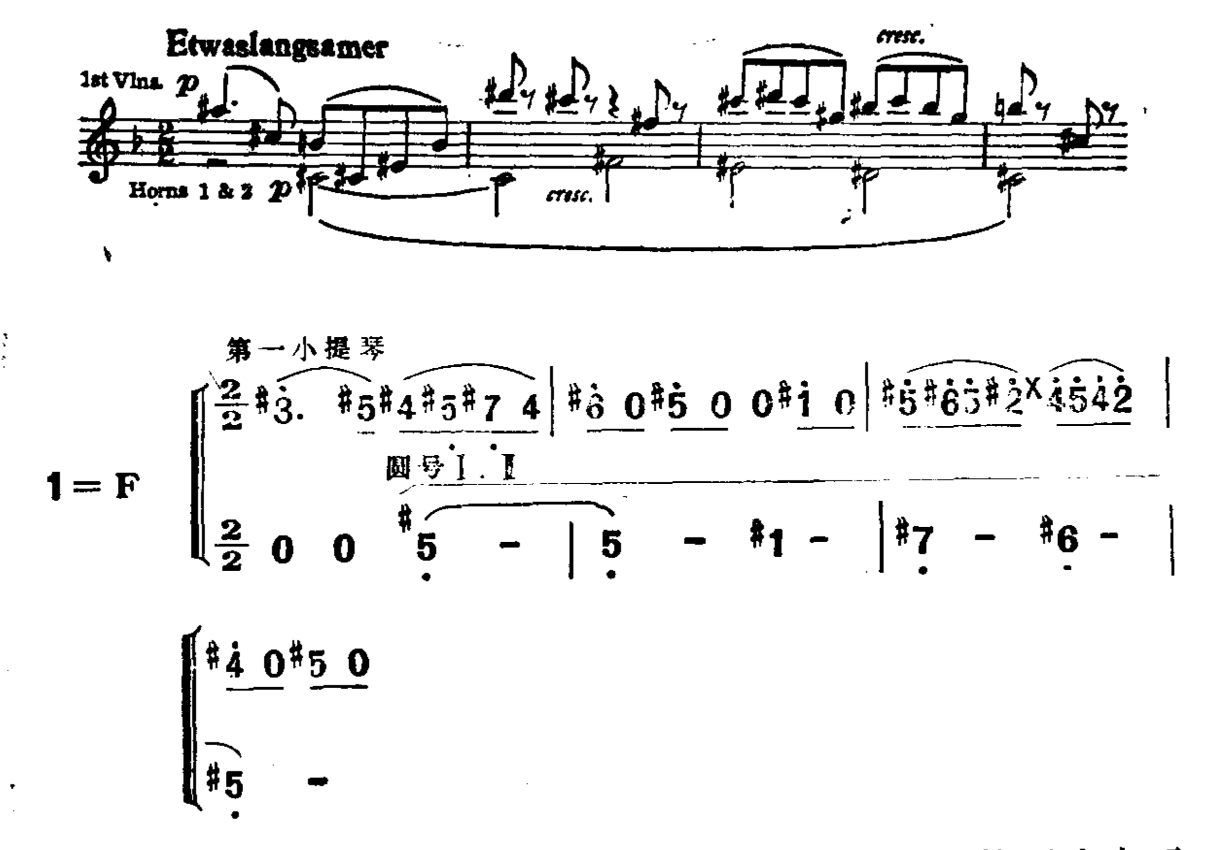
巨大的发展部广泛使用了布鲁克纳著名的对位技巧，最明显的手法之一是交响曲开始主题的倒影反行与其原形及其他主题的各种组合。

Ⅱ、Adagio bewegt,quasi andante 抒情的Adagio乐章，象布鲁克纳许多慢乐章一样，似乎有宗教的气氛，用自由三部曲式写成，有稍快的中段。开始乐句再次出现时饰以精致的伴奏音型，自由地发展到有力的高潮。

Ⅲ、谐谑曲：Ziemlich Schnell 正主题的锤击节奏由整个乐队奏出以前，微微细语般的弦乐确立了谐谑曲乐章的快速步伐。抒情的对比由第一小提琴以平静的旋律插入。在回到谐谑曲正主题以前，还有一个灵巧的似圆舞曲的三声中部乐段。

Ⅳ、末乐章：Allegro 象开始乐章一样，巨大的奏鸣曲快板形式的末乐章，也以柔和的和声开始，从中脱颖出英雄的、似军号的正主题。更抒情的对比主题组含有两条旋律的进一步对比，据说布鲁克纳自称这是体现生活的两个方面：第一小提琴的轻快活泼似舞蹈的音型与由两个圆号同度齐奏的严肃似圣咏的旋律相结合。

例212



前面所有的基本主题得到丰富的发展后，乐队沉静下来为正主题返回作好准备(这返回在第三稿〔1890年〕中已删去,对听众来说是严重地减少末乐章的威力的几处删节之一）。在最后几页中，第一乐章的开始主题在胜利的D大调中返回。

第三交响曲的配器编制不太大，要求长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号三、长号三、定音鼓及标准弦乐组。

降E大调第四交响曲（浪漫）

"浪漫”这一标题是布鲁克纳自己给第四交响曲起的——但这是事后加上去的。说实在的，布鲁克纳整个交响乐生涯是难以置信的一大堆事后犹疑、删节、补充、简化、扩大、重新配器、

修订及改为新稿：有些是在善意的指挥和友人的盛情难却的忠告下勉强从命的，有些是出于本人的沮丧心情或唯恐他的音乐被认为难以演出和理解，也有些是自发的，是以后涌现更好的灵感的结果。

这种长期的拖拉，时常是痛苦的不肯定，说明布鲁克纳深深内在的不安全感，这可能由于他卑微的乡下出身，他长期为艺术上的成熟而挣扎，以及他为取得专业地位与公众承认而进行的更长期的斗争所加重。乡村教师的孤儿，布鲁克纳接受的训练是继承父业，最初只兼学音乐。直到三十岁他才决定全力以赴地去干音乐这一行。两年后他赢得了小城市林茨教堂管风琴师的职位。他获得维也纳宫廷管风琴师位置时已四十三岁，首次上演第一交响曲时(在林茨由他自己指挥）已四十四岁了。

布鲁克纳一生中最主要的艺术经验来自里夏德·瓦格纳，他在三十几岁才开始研究他的音乐。尽管瓦格纳对他的影响极深，但这种影响可能在善意的瓦格纳派友人及指挥们为布鲁克纳总谱的重新配器中被过分夸大了。他们不具名地校订了他的许多交响曲（包括“浪漫”）以供首次出版。就是这些布鲁克纳交响曲的“校订”初版造成了在今天仍然继续着的热烈论争。

争论的关键是：布鲁克纳希望哪一稿成为最后的定稿。长期以来人们相信现在有争论的初版是可靠的。然后在1932年开始的布鲁克纳交响曲的学术性校订，发现布鲁克纳自己最后的手稿与最初刊印的版本有惊人的差异。这一版的首八卷，包括第四交响曲的“还原”稿，即未修改稿（1936年出版）的编辑是罗伯特·哈斯。指挥家和德国及奥地利听众热烈支持学术性的原稿，它们不是布鲁克纳的第一稿，而是他最后的稿本。尽管如此，有许多知名的指挥家感觉到，修改过的最初出版稿，大部分（除了未完

成的第九交响曲以外）是在布鲁克纳在世时发行的，得到他正式认可，代表了布鲁克纳最初的意愿，因此比他自己的手稿更有权威性。

第二次世界大战后，在维也纳由利奥波德·诺瓦克出版了全新的学术版，大部分根据哈斯的版本，但结合了更多的近期研究成果。

"浪漫"交响曲的苦难历史可概述如下：第一稿(1874年)，多次修改，包括全部重写的谐谑曲及几乎全新的末乐章（1878—80年）；最后的亲笔手稿上，有进一步的次要改动，这是布鲁克纳为安东·赛德尔带往美国而作的修改，他希望在该处可找到出版商（1886—87年，此稿现存于哥伦比亚大学图书馆），1889年为总谱第一次出版又作过修订(1887—89年，修订者可能是勒弗)。

赞成将最后（1889年）一稿作为布鲁克纳的最后的选择的理由，是送给印刷商的总谱虽然不是布鲁克纳的亲笔，却有许多他亲笔的注释，这说明他曾极仔细地润色过。反对1889年版的理由是与布鲁克纳自己的要求不符。在手稿第一页上有他的手迹，他要求印刷整个总谱，不作删节。可是，这一版中出现了大段音乐的删节，最残缺的就是末乐章再现部的整个开端。布鲁克纳的原来布局是要开始于乐章的正主题的重返。因此，很清楚，交响曲的第一版违背了布鲁克纳的明确愿望，他自己也感到有损于整个结构。

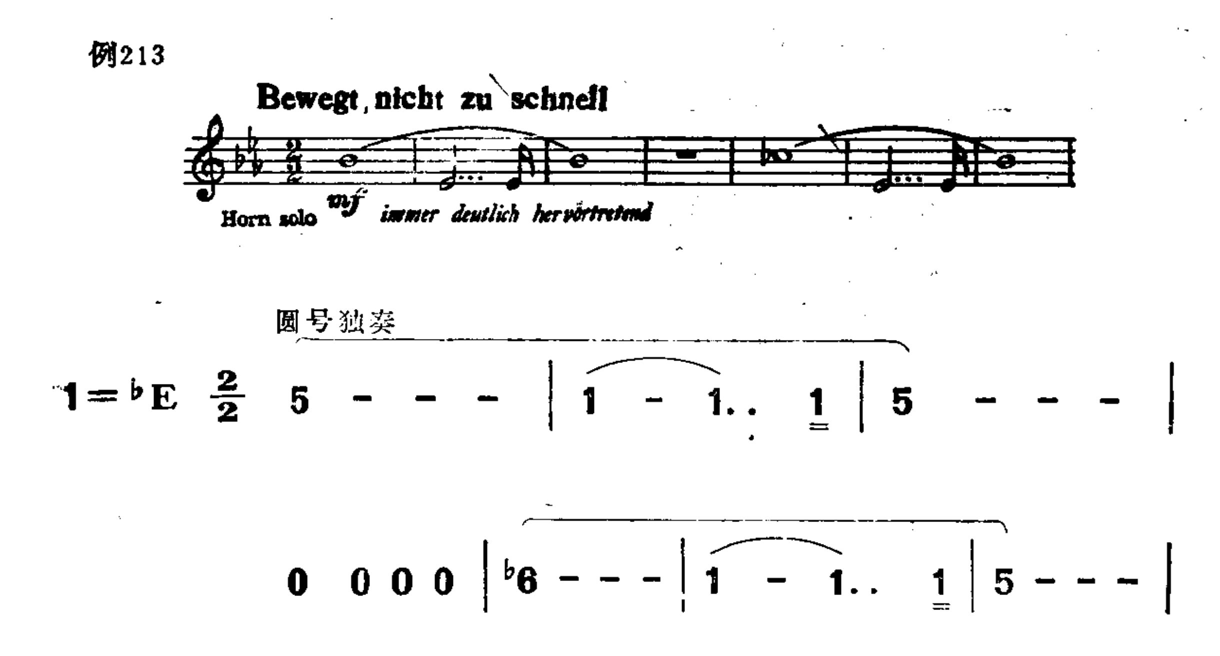
交响曲在1881年2月20日，由维也纳爱乐乐团在汉斯·李赫特指挥下首次演出。排练时，布鲁克纳似乎急于讨好指挥。当李赫特遇到一个困惑不解的乐句时，他停下乐队转向作曲家问道："这是什么音？"布鲁克纳回答说："任何你所喜欢的音。只要你喜欢，"排练结束时，布鲁克纳天真而仍然急于讨好，悄悄塞

给指挥一笔小帐！一个银币（约等于75美分），李赫特保留这个银币并挂在表链上。多年以后他回忆道："这银币是我落泪的那一天的纪念品。我第一次指挥排练布鲁克纳的交响曲，布鲁克纳已是位老人了，他的作品到处很少演出。当交响曲结束后，布鲁克纳向我走来，他因热情幸福而容光焕发。我觉得他把什么西东放在我手里。'拿去'，他说：'为我的健康喝一大杯啤酒。'"

第四交响曲的首演是成功的。掌声如此热烈，布鲁克纳在每乐章完毕后都要到台上来鞠躬致谢。在美国的首演是在1888年3月16日，由赛德尔指挥安东·赛德尔管弦乐队在纽约演出。

Ⅰ、Bewegt, nicht zu schnell 在弦乐的轻轻震音上，独奏圆号极柔和地奏出正主题的开始音符，仿佛它是魔法咒语，它围绕着空五度构成。

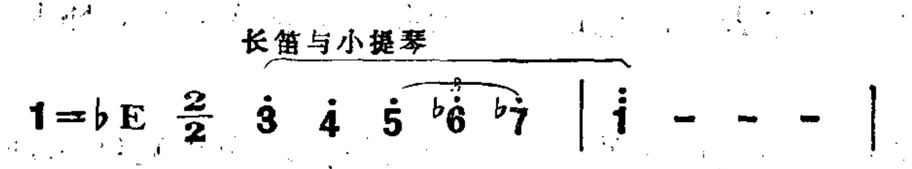
例213



不久高音木管乐器响应了圆号：小提琴及长笛中一个较流畅的音型用布鲁克纳所特别喜爱的节奏，二个四分音符和一个三连音高低起伏地进行着。

例214

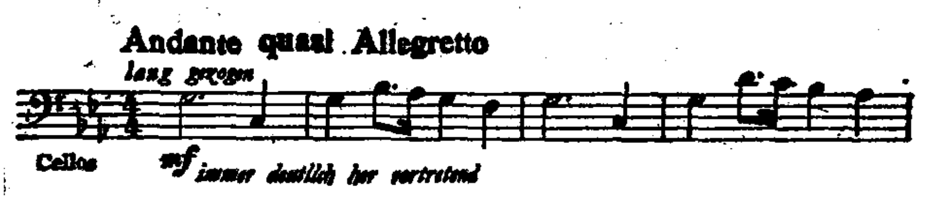




它构成简短的高潮，又突然中断，雅致的对比乐句是自由奏鸣曲形式的乐章的第二主题。定音鼓的轻轻滚奏引入了发展部，增长到大高潮然后几乎消失到沉寂，为转回到基本主题素材作好准备。

Ⅱ、Andante quasi allegretto 忧郁的、几乎是悲剧性的慢乐章以加弱音器的弦乐器和大提琴中的旋律开始，它建筑在第一乐章中极重要的空五度周围，暗示丧礼进行曲。

例215



大提琴

1=♭E 4/4 3 - - 6 | 3 5.4 3 2 | 3 - - 6 |

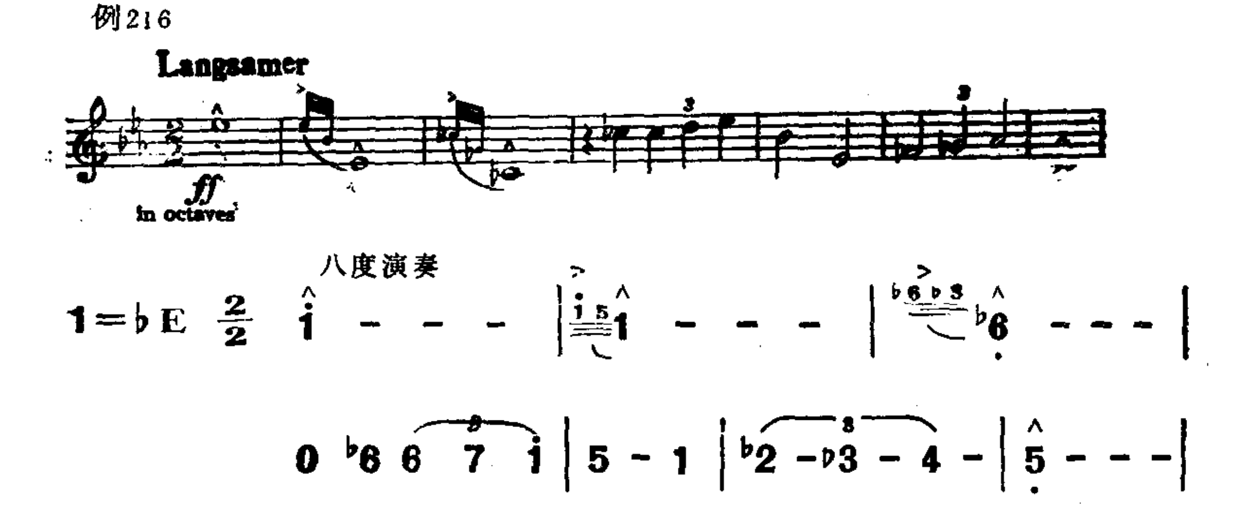
3 7.6 5 4 |

在乐章的高潮处旋律变为胜利之歌。

Ⅲ、谐谑曲：Bewegt 谐谑曲开端的遥远的圆号呼唤声的意

图是暗示森林中的狩猎景色，在对比中段（三声中部）中，一支长笛和单簧管奏出流畅的似兰德勒舞曲的主题，布鲁克纳在手稿上标记着“猎人进餐时的舞蹈音调”。

Ⅳ、末乐章：Bewegt，doch nicht zu schnell 引子基本上是一个在属持续音上面长时间构成的和声紧张度以及一个最后似乎爆裂成本乐章的英雄主题的渐强：



随着乐章发展到一个有力高潮时，出现对谐谑曲的回忆。尾声光辉灿烂而庄严。

《浪漫交响曲》的配器是长笛三、短笛、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号三、长号三、大号、定音鼓三、铙钹（只用在末乐章中）以及弦乐。

降B大调第五交响曲（原稿）

布鲁克纳从未听到他的第五交响曲的演出。第五，也许是他所有交响曲中最为独特的，诞生在不幸的时辰。布鲁克纳正深深处于个人沮丧，艺术上失去信心，经济上困难的状况之中。交响曲完成后，等了十六年才上演。首演时，布鲁克纳已经又病又老，不能去参加了。1896年4月出版的交响曲是个被人窜改的稿本，

几乎没有一个小节没有改动过，畸形的删节歪曲了形式。又过了四十年，才能象布鲁克纳所写的形式出版和演出。

到目前为止仍可以发现有些音乐家（通常是老一辈）为若干窜改过的布鲁克纳作品的最初版本进行辩护，理由是作曲家同意或会同意这些变动。但是并没有证据表明布鲁克纳许可或甚至了解到第一版中所作变动的范围。今天所演出的稿本通常是根据布鲁克纳自己最后的手稿总谱。

虽然布鲁克纳羞怯，缩手缩脚并且过分谦卑，对于保守的维也纳音乐爱好者来说，他显得是一位有危险颠覆性的激进分子。崇拜瓦格纳尤其使布鲁克纳受到以《新自由报》的卓越而受欢迎的评论家爱德华·汉斯立克为首的维也纳主要音乐舆论界的反对。汉斯立克的有力反对与布鲁克纳在推进自己事务方面的无能结合起来，就使得布鲁克纳在写作并修订第五交响曲的年头里特别凄凉。

在开始写第五交响曲总谱的前一天（1875年2月13日），布鲁克纳绝望地写信给友人莫列茨·封·梅费得说："我辛苦一世，最后落得如此下场，债上加债，自作自受，闲暇时我便为我搬到维也纳的愚蠢行为进行忏悔。我一年化掉一千弗洛林斯。而今年我没有收入——甚至连奖学金也没有。我负担不起第四交响曲的抄谱费用。"

1876年完成第五交响曲以后，布鲁克纳为瓦格纳《尼伯龙的指环》的世界首演到拜罗伊特做第二次的朝圣。下一年，1877年，他修订了第五交响曲，1878年1月4日，他加上了最后的润色。

1893年，布鲁克纳从前的学生及得意门徒弗朗茨·沙尔克已成了格拉茨歌剧院的指挥。决定在格拉茨上演一次从未演出过的布鲁克纳第五交响曲。沙尔克享有传统特权可自由决定指挥一场

演出。他做了大胆的决定，不指挥一部歌剧而指挥一次现代作品的管弦乐音乐会。（节目单上另两部现代作品是李斯特的降E大调钢琴协奏曲和瓦格纳的《名歌手》序曲）但在排练布鲁克纳的第五时，沙尔克陷入困难之中。铜管声部太费力，演奏员无法支持演出整部作品，这就使沙尔克想出个主意，让末乐章中高潮的圣咏换十二位新的铜管演奏员吹奏，他建议让他们坐在乐队后面一块单独高起的平台上面。这办法得到了布鲁克纳的同意。他自己写出了新的铜管分谱。

布鲁克纳不幸生病不能在1894年4月9日参加交响曲的首次演出。但演出大为成功。沙尔克从格拉茨写道：

"肯定你已经提前听到口头报道关于你的伟大精彩的第五交响曲取得的巨大效果。

"我只能再加上一点，就是，对我来说，它将作为我整个生命中最光荣的一个晚上留在我记忆之中。我深受感动。我觉得自己是永恒伟大的领域中的一个幸福的漫游者。没有听过的人决不能想象末乐章的压倒力量。

"我对你，我最深深敬爱的大师，献上我所有的赞美和最真诚的热情，我向给予我这些感情的人致敬。

"深深感谢。

永远忠实的弗朗西斯"。

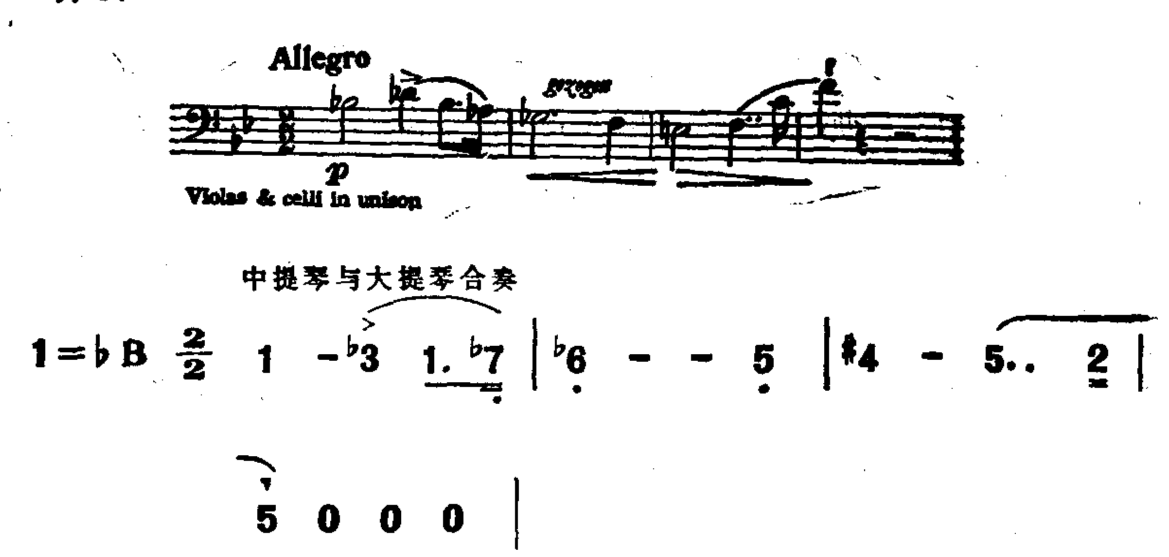
"弗朗西斯"是布鲁克纳给沙尔克起的亲爱绰号。毫无疑问，沙尔克对布鲁克纳和他的音乐是深深热爱的。记住这一点很重要，因为布鲁克纳总谱首次出版时，其中大幅度的变动常常归罪于沙尔克。

多年来人们假设第五交响曲第一版是忠实于布鲁克纳的意图的。直到1932年和1936年按照布鲁克纳的手稿首次演出他的第五

和第九交响曲以后，才普遍认识到原稿是多么不同，更具有布鲁克纳的特色。根据能弄到的布鲁克纳手稿而出版布鲁克纳交响曲全集，这一工作是由罗勃特·哈斯正式发起的。第二次世界大战后，进一步校正的第二次全集是由利奥波德·诺瓦克为维也纳国际布鲁克纳学会编辑的。诺瓦克校订的第五交响曲出版于1951年。

Ⅰ、Adagio；Allegro 这是布鲁克纳唯一以慢引子开始的交响曲。在五十小节左右的过程中，引出了在整个第一乐章中很重要的六个主题片断。它们进展成整个乐队的感人高潮，然后突然回降到小提琴中柔和的震音。在闪烁的小提琴乐声下，由大提琴和中提琴同声奏出乐章的主题。

例217

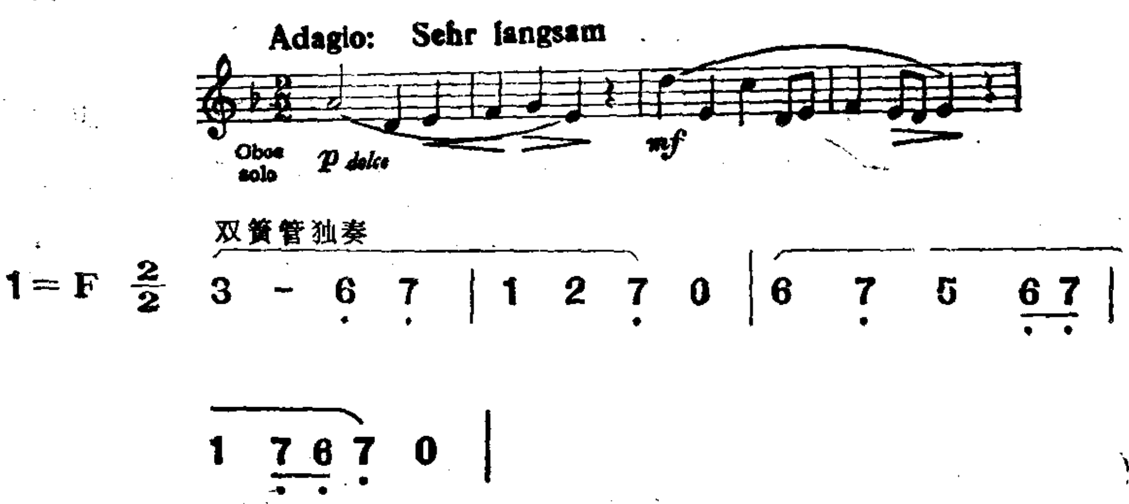


第二对比组开始于弦乐和柔和拨奏，在它上面，第一小提琴在G弦上歌唱着思念的旋律。几个基本主题的呈示以整个乐队的强有力高潮结束，逐渐消逝成为弦乐的另一次柔和震音。

中间发展部以从容不迫的速度与慢引子的主题片断开始。它以所有出现过的主题的精致变幻而继续着，并发展为新的高潮，在最高峰上由长号和乐队中其它低音乐器胜利宣告主题的返回。

Ⅱ、Adagio：Sehr langsam 这慢乐章以之开始的独奏双簧管的忧郁之歌是布鲁克纳在1875年2月开始创作第五交响曲时所写下的第一条旋律，首次出现在d小调中：

例218



在温暖的C大调中的对比旋律由弦乐单独奏出。整个慢乐章由这两条主要旋律的交替和装饰构成。

Ⅲ、谐谑曲：Molto vivace 木管的活泼开始主题之后继以更从容的有特色的奥地利兰德勒舞曲——似圆舞曲的乐段。这两组旋律以交响风格发展，更纤巧的所谓“三声中部乐段”提供了显著的对比，以后又重复了主要的谐谑曲乐段。

Ⅳ、末乐章：Adagio；Allegro moderato 末乐章的慢引子令人回想起第一乐章的引子。这以后是上文引用过的第一乐章主题的回忆以及慢乐章的主旋律，亦见上文。末乐章的主体是活泼的Allegro moderato，以下列主题开始：

例219



大提琴与低音提琴八度奏

1=♭B $\frac{2}{2}$ 1 1 0 7.1 | ♭2 ♭2 0 4. ♭3 | ♭2. ♭7 ♭6. 5 4 5 | 1

同一主题相继由中提琴，第二小提琴，最后由第一小提琴奏出；这是赋格风格的呈示部。但这赋格被两个抒情对比主题所中断，先是铜管和木管的似军号的英雄主题，最后是整个铜管合奏的庄严“圣咏”。



第一圆号

1=♭B $\frac{2}{2}$ ♭6 - | ♭2 - ♭6 - | ♭7 1 ♭2 ♮7 | 1

在圣咏的回声消失到沉寂以后，圣咏的开始乐句变成另一赋格发展部的主题。当这赋格进行下去时，圣咏主题与上述末乐章主题结合起来。以后，赋格结合了越来越多的熟悉主题片断。到达最后的高潮时，圣咏用缓慢进行的小号及长号的光辉色彩衬托着木管及弦乐的活泼装饰音型而重现。

第五交响曲的配器是长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号三、长号三、低音大号、定音鼓及传统的弦乐器。

A大调第六交响曲

关于布鲁克纳的交响曲的哪一稿代表他最终的艺术愿望，这种长期并经常是剧烈的争论，就他的第六交响曲来说，并未出

现。布鲁克纳的第六交响曲是他唯一从未修改过的交响曲。但这并未阻止他的本意良好的信徒们——从根本上去修改它。西里尔 海耐斯，受布鲁克纳委托为印刷商准备总谱，对这位大师是善意的。著名的指挥法朗茨·沙尔克和弗尔地南·勒弗所希望的只是帮助他们的尊敬朋友。可是沙尔克和勒弗看来都劝过海耐斯去大量"改进"布鲁克纳的总谱——主要是配器，他们使它比原来的更瓦格纳化。当第六交响曲印好的总谱出现时，布鲁克纳去世已经三年左右了。总谱中有这样大量的重行配器以致今天研究布鲁克纳的学者们认为作曲家的意图已被严重地窜改。

随后各年中出版的布鲁克纳交响曲的若干版本都根据最初的不完善版本。直到1937年才由罗勃特·哈斯校订了布鲁克纳自己的原稿，并由布赖特科普夫与黑特尔公司出版了学术版。更近期的布鲁克纳原稿的学术版由利奥波德·诺瓦克于1952年在维也纳出版。

我们不知道布鲁克纳对第六交响曲的最初灵感可追溯到什么日期，也不知道他对最初的草稿化了多长时间。我们所有的唯一肯定日期是总谱手稿上的日期。看来开始于1879年9月24日。完成于1881年9月3日。

布鲁克纳从未听过第六交响曲的全部演出。Adagio 和谐谑曲这两个乐章，曾于1883年2月11日由维也纳爱乐乐团在威廉·雅恩指挥下演出。1899年2月11日，布鲁克纳逝世两年多以后，古斯塔夫·马勒指挥了整个作品的首次演出，但总谱有根本性的删节及重新配器。1901年3月14日由指挥卡尔·波利希在斯图加特做了未删节的首次演出。后来于同年12月13日由维也纳音乐协会在奥古斯特·格列里希指挥下首次演出了布鲁克纳配器的未删节本。这最后一次获得了显著的成功。

有趣的是布鲁克纳唯一从未修订的交响曲也是风格上最少英雄气概的一首。在另一方面，第六交响曲象他的其他交响曲一样，结构宽广，演出持续约一小时。

Ⅰ、Majestoso　〔原文如此，布鲁克纳的术语〕交响曲没有引子。宽广的主题由乐队中的大提琴及低音提琴宣布，由小提琴的极柔和但鲜明清晰的节奏衬托着：

例221



大提琴

1=A $\frac{2}{2}$ 5 | 5 - 1 - | 0 ♭7 1 ♭2 1 7 | 1 - - ♭6 |

5 - 0 0 |

小提琴声部激动的旋律引入了整个一组对比主题。呈示部发展到巨大高潮，又消逝成微语。主题的发展比在布鲁克纳其他第一乐章中通常所见到的短一些，也没那样复杂。它也进展到巨大的高潮，继而引出了基本主题的重返。

Ⅱ、Adagio：Sehr feierlich　这Adagio乐章是布鲁克纳用道地的奏鸣曲形式写作慢乐章的少数例子之一。略带宣叙性的第一主题由小提琴引入。对比的抒情主题具有浪漫色彩，温暖亲切，织体是有趣的对位化。由第一小提琴奏出的最主要旋律开始如下：

例222



第一小提琴

1＝F 4/4 0 #2 #3#4 7#1 | #2 - -#5 | #4 #5#6 7 6 5 4 |

#4. #5 3 #4 |

Ⅲ、谐谑曲：Nicht schnell 这乐章的松弛速度在布鲁克纳的谐谑曲中是少有的。用单三部曲式：a 小调的活泼谐谑曲本身，后面是慢的三声中部，在其中布鲁克纳用了三种色彩：弦乐合奏，圆号和木管合奏，三声中部结束时，重复了整个谐谑曲本身。

Ⅳ、末乐章：Bewegt，doch nicht zu schnell 中提琴中的微语震音以典型的布鲁克纳方式展开了最后乐章。开始段落隐约的不安由 a 小调调性加以强调。当A大调的主题，似军号的英雄主题由圆号、小号及长号宣告时，它带来了光辉胜利的效果。

如布鲁克纳的末乐章通常那样，这个末乐章也有着极为丰富的主题，其中有些非常抒情。在它们得到发展和再阐述后，长号以雄伟的结束语再现了第一乐章的主题。

第六交响曲的配器是：长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号三、长号三、低音大号、定音鼓及传统的弦乐器。

E大调第七交响曲

布鲁克纳最受欢迎的作品中的最伟大的篇章——第七交响曲的 Adagio乐章——竟会作为里夏德·瓦格纳的挽歌来完成，这对于布鲁克纳几乎有象征意义。当瓦格纳去世的消息于1883年2月14日传到了布鲁克纳那里时，他不知所措了。他崇拜瓦格纳超出任何当代的艺术家。是瓦格纳音乐的灵感把布鲁克纳从一个苦

干的乡下作曲家、教堂管风琴师和小学教师变为国际性的艺术家。

关于布鲁克纳是否真正创作这首Adagio作为瓦格纳的挽歌，这问题化费了大量笔墨。无论如何，总谱稿在Adagio结尾有1883年4月21日的日期。这已是瓦格纳死后的九个星期，也很难想象当布鲁克纳完成这乐章时，这个悲剧已不存在他的心里。从另一方面来看，Adagio的草稿开始于前一年，并完成于1月22日，瓦格纳去世前三个多星期。

布鲁克纳自己解释道，在草稿中他心中已有瓦格纳的死亡了。事实上，这个想法制定了这乐章的主题。在给他学生费利克斯·莫特尔的信中，布鲁克纳写道："有一天我回家后感到十分悲哀。我想大师不可能活得很久了。这样我就得到了升c小调的Adagio。

似乎并没有说服力很强的理由来怀疑布鲁克纳的话。而且Adagio乐章用四只所谓"拜罗伊特"或"瓦格纳"大号的配器加强了这个情况。拜罗伊特大号是一种传统大号和圆号的混合，由瓦格纳自己设计以便取得他在《指环》歌剧中所需要的特殊音色——这音色处于圆号的圆润声音与长号的庄严素质之间。拜罗伊特大号从未被布鲁克纳或其他任何人用在交响乐中。要不是有意令人想起瓦格纳，布鲁克纳也不会在这乐章内首次使用它们。

第七交响曲开始于1881年，完成于1883年9月5日，首次演出于1884年12月30日在莱比锡的市立剧院，由阿图尔 尼基什指挥。第二次演出于1885年3月10日在慕尼黑，两次均获得成功。

与布鲁克纳以前所有的交响曲相反，第七交响曲迅速地受到赞扬。他不久就在公众眼里被确立为主要的当代作曲家。1886年，第七交响曲在汉堡、科伦、格拉茨、维也纳演出，同年7月29日，德奥多尔·托马斯在芝加哥指挥了美国的首次演出。第二年在伦敦（由汉斯·李赫特指挥）、布达佩斯、德累斯顿和柏林

都受到了赞扬。

由于迅速成功，布鲁克纳的第七交响曲是在出版时未被他的善意友人或他自己做过重大修改的唯一的一部交响曲。由阿尔贝特·古特曼在1885年出版的第一版与1944年罗伯特·哈斯校订在莱比锡出版的学术性原稿只有细节上的不同。最有名的差异是关于Adagio 乐章中 和声高潮变换时的铙钹声。这是布鲁克纳在首次演出与第一版出版的间隔中所增加的。后来他肯定这个增加是个错误，并在它旁边的空白上写道："无效"（Gilt nicht）。由于第七交响曲的版本只有细节的不同，围绕着布鲁克纳其他交响曲所引起的热烈论争，即关于几稿中哪一稿最可靠，对这部交响曲就没有那样的必要了。

Ⅰ、Allegro moderato　这乐章的主题是布鲁克纳在梦中听到的，他认为是个好兆头。他在林茨老家的老友、唱诗班指挥多尔姆，在他梦中出现，用口哨吹出这主题，并预言说："你如用这主题，会交上好运。"布鲁克纳马上醒了，点起蜡烛写下了旋律。在某种意义上讲，这预言实现了，因为正是这第七交响曲使布鲁克纳受到了广泛的重视。

这第一乐章从它开始小节的轻轻闪烁到结束号声的柔和华丽始终是安详的。主题以几乎听不见的小提琴震音衬托着，它是向上绵延两个八度的昂扬旋律。

例223



1＝E 2/2 1 - - 5 | 1 5 1 3 | 5 - - - |

5 -♯4 5 | ♭6 - - 1 7 | ♭6 - 5♯4 | 5 - - 2 |

充分发展的第一乐章也介绍了其他的对比主题，但它被开始主题所统治。这开始主题有上面所示的形式，有缩短的形式，反行与倒行形式，以及用以结束的军号形式。

Ⅱ、Adagio：sehr feierlich und langsam 第二乐章的主题是用瓦格纳大号的著名乐句，它在整个乐章中反复出现就象一个挽歌似的叠句。



在上面的瓦格纳大号的乐句之后，立即继以温暖的对比性纯弦乐合奏，它是一个建筑在上行大三度上的三音音型。这上行三度出现于感恩赞美诗的结束篇章内，作为战胜死亡的象征。看来布鲁克纳在这里至少也想让他有相近的意义。事实上他就是选这个主题来作为这乐章中用乐队全奏*fff*所构成的最大高潮。我们

知道这高潮对布鲁克纳特别重要。在给莫特尔的另一封信中，他写道："请用极慢及庄严的速度。在结束时，在挽歌中（纪念大师的去世）请想到我们的理想！……请不要忘记挽歌结尾的*fff*"。谈到这高潮以后的宁静尾声时，布鲁克纳写道："在 Adagio 乐章中字母 x 处是供大号、圆号等乐器演奏的葬礼音乐。"

Ⅲ、谐谑曲：sehr schnell 谐谑曲充满热情，就好象死亡从未在布鲁克纳心中闪过。可以感觉到，正如在布鲁克纳其他作品中经常可以感到的那样，他心底里潜伏着贝多芬的第九交响曲，这种印象由于布鲁克纳主要主题的八度跳进和带附点的节奏而得到加强。有一个稍慢而较哀痛的三声中部乐段。以后这兴高彩烈的谐谑曲本身又重复重现。

Ⅳ、末乐章：Bewegt，doch nicht schnell 象第一乐章一样，末乐章开始于闪烁的小提琴震音与一个活泼的主题，这主题象是第一乐章开始旋律的谐谑曲般的变形。对比主题是由第一小提琴奏出的柔和的似圣咏旋律，由大提琴与低音提琴的拨弦伴奏。交响曲胜利结束于开始乐章的主要旋律，它在高潮中返回。

第七交响曲的总谱要求长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号三、长号三、次中音大号二、低音大号二、倍低音大号、定音鼓及通常的弦乐器。三角铁和铙钹是布鲁克纳加在交响曲第一版上后来又标明"无效"的，但不愿放弃这额外的戏剧性笔触的指挥仍偶尔应用它们。

c 小调第八交响曲

布鲁克纳把第八交响曲作为他一生中的艺术高点，紧随着第七交响曲的一系列胜利，1884年他在从未有过的乐观及自信气氛中开始着手创作。布鲁克纳是一个出身卑微的乡村教师的儿子，

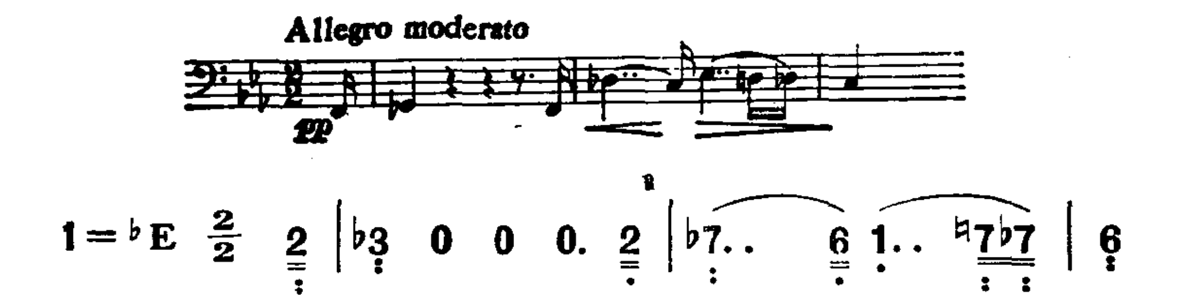
早年失怙，基本上自学管风琴，以地方管风琴师开始其生涯，最后成为维也纳宫廷管风琴师时，已经四十多岁了。他作为作曲家成熟很晚，获得公众承认则更晚。

对布鲁克纳的强烈反对，特别在维也纳，一部分是由于认为他有瓦格纳及李斯特的激烈的“新日耳曼”倾向，对于保守的维也纳人，特别是维也纳《新自由报》的有影响的音乐评论家爱德华·汉斯立克来说，这是应受谴责的。

布鲁克纳极其钦佩瓦格纳。瓦格纳的音乐对布鲁克纳的风格形成有影响，这都是没有疑问的。然而贝多芬的影响也一样重大，而舒柏特的影响也许藏得更深。

Ⅰ、Allegro moderato 在贝多芬的所有交响曲中，启示性的第九交响曲最能使布鲁克纳的想象力神往。这种影响在这部交响曲开头小节中以柔和的弦乐震音表示出来。甚至布鲁克纳的正主题的节奏：

例225



也与贝多芬第九交响曲惊人的相似。在五十个小节的进程中，这节奏经过了一些变化，从新的节奏模式中产生了第二主题：小提琴中歌唱的宽广旋律乐句。接着，几乎在五十多小节以后，它发展成第三即结束主题。呈示部发展成巨大的高潮，然后减弱到象乐章开始一样的柔和的小提琴震音。现在听到的是独奏圆号及双

簧管中的开始主题的逐渐消逝的回声。

丰富的戏剧性发展部首先建筑在开始主题上，虽然第二抒情主题后来起了重要作用。布鲁克纳适当改变了古典的先例，让冲突的情调从发展部继续进入到通常是更直截了当地重现开始素材的再现部。

Ⅱ、谐谑曲：Allegro moderato—langsam—Allegro moderato 这一典型的布鲁克纳的兴高采烈的谐谑曲以中提琴和大提琴奏出的下列豪放主题开始：

例226



在美好的慢三声中部中间有着圆号独奏的温暖诗意。乐章以重复豪放的开始主题结束。

Ⅲ、Adagio：Feierlich langsam doch nicht schleppend 布鲁克纳的许多崇拜者一致认为，若说交响乐各乐章中有一种类型是布鲁克纳所擅长的，那就是Adagio乐章。布鲁克纳自己认为第八交响曲的Adagio是他的交响曲中最伟大的乐章。它从弦乐的柔和低语开始，一个切分音型清楚地说明这背景与瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔特》的爱情二重唱《啊，降临吧，爱的夜晚》的背景相似。在这背景上，第一小提琴唱出简短的正主题。

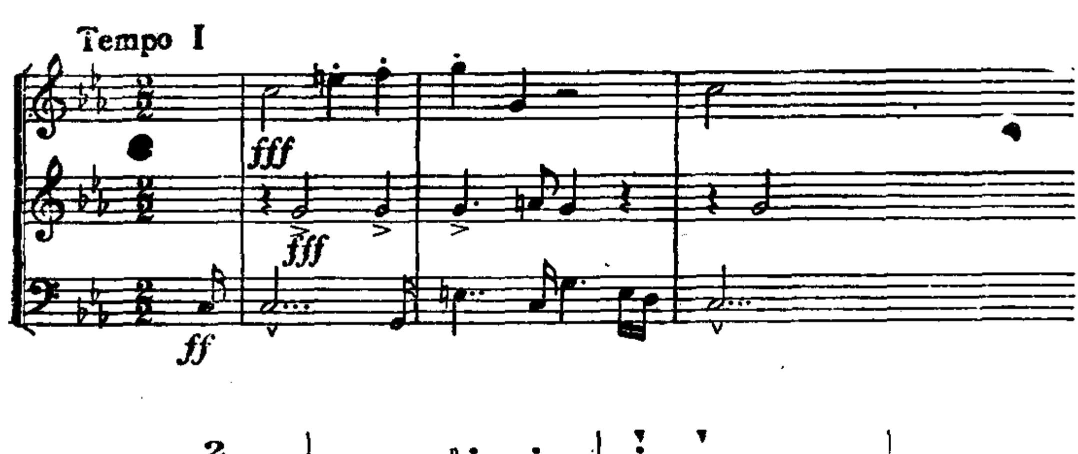
例227



Ⅲ、末乐章：Feierlich, nicht schnell 在整个弦乐组的持续的锤击节奏背景上，沉重的铜管乐器宣告一个英雄的主题，它令人回忆到交响曲开始的节奏特点。继之而来的是小号奏出的光辉号角声。

这末乐章的结构与第一乐章相似。但它的主题更为丰富多彩，因为在这个乐章的几个主题之外，还有前面三个乐章的主题的回响，它们在这交响乐的结束篇章中，在辉煌的C大调中最后合成如下的形式：

例228



1=♭E

2/2 | 6 - #1 2 | 3 3 0 0 | 6 -

2/2 | 0 3 - 3 | 3. #4 3 0 | 0 3 -

2/2 6 | 6 - 6.. 3 | #1.. 6 3. 17 | 6 - 6..

第八交响曲和布鲁克纳的许多作品一样，有耐人寻味的复杂经历，它久久未得好评，使他心里忧虑重重。当他在1887年把乐谱送给指挥赫尔曼·莱维时，他的第八交响曲在1884年到1887年间只写过一稿还是写过两稿，权威们的意见是不同的。布鲁克纳认为莱维是他的保护人和“艺术之父”，莱维原先同意演奏这部交响曲，但他见到这庞大的总谱时，不得不告诉布鲁克纳说他无法理解它，更谈不上演出了。当布鲁克纳知道这消息时，几乎要精神崩溃了。他早年对自己能力的一切怀疑加倍地重新出现了。

他着手修改这部交响曲，工作了三年多，缩短成现在所知的1890年稿。交响曲于1892年在维也纳与柏林同时出版时（奥地利皇帝补贴了部分款项），总谱中又有稍稍改动。我们不知道这些改动是否全部由布鲁克纳的好心肠“帮手”武断地进行的。

1935年，罗勃特·哈斯在新的布鲁克纳全集中出版了号称为第八交响曲的原稿或初稿。实际上这是哈斯自己对于1890年和1887年稿所作的折衷处理——这是哈斯的有教养的推测：如果布鲁克纳不受外界压力，他的最终选择会是什么样。

第二次大战以后，布鲁克纳全集学术版的编辑工作交给了利奥波德·诺瓦克博士。1935年诺瓦克博士出版了他具体鉴定为1890年的版本。现在广泛相信它可代表布鲁克纳的最终意图。但也不能截然肯定。可能永不会知道哪一稿或哪一种折衷办法会让布鲁克纳愿意作为定稿传给后世。当时，为了争取听众，他作了一些改动。有些无疑是他欣然同意的，有些显然是在压力下做的，并希望只是暂时性的。或者我们永远不可能知道布鲁克纳到底会将第八交响曲塑造成什么固定样式。或者他自己也不会知道。因为他终身由于自我怀疑而受折磨，已习惯于把自己的作品痛苦地一再改动。

交响曲于1892年12月18日，由汉斯·李赫特指挥维也纳爱乐乐团在维也纳音乐协会大厅首次上演。第一批听众中有胡果·沃尔夫。他写信告诉友人说，“这部交响曲是巨人的创造，其气魄之大，其丰富和崇高都高出于这位大师的其他所有交响曲。尽管有极象卡桑德拉①的灾难预兆，即使在新人中间，这成功也几乎是无与伦比的。它是光明力量彻底战胜黑暗；当每一个独立乐章结束时，听众立即报以极为猛烈的暴风雨般的热情。总之，罗马皇帝也不能希望有这样伟大的胜利。”

布鲁克纳第八交响曲1890年稿的配器是：长笛三、双簧管三、单簧管三、大管三、圆号八、小号三、长号三、低音大号、定音鼓以及传统的弦乐合奏。

d小调第九交响曲

“我把作品献给了两位尘世间的君主”。布鲁克纳对在他最后一次生病时来护理他的里夏德·黑勒医生说：“作为艺术的保护人的‘可怜’的（巴伐利亚）路德维希王，以及我所知道的最高的尘世君主；我们敬爱杰出的皇帝。现在我又把最后的作品献给众神之主，我亲爱的上帝，希望他能保证我有足够的时间来完成它，并乐于收受我的礼物。”这就是第九交响曲。

在某种意义上，布鲁克纳所有的作品都是献给上帝的。他是十九世纪作曲家中最虔诚的一个，并以献身于教会的音乐家开始他的生涯。但是根据黑勒医生所说，他将第九交响曲奉献给上帝的意图有着更特定的意义。他认为第九交响曲是他一生工作的总

① 卡桑德拉(Cassandra)，希腊神话中特洛伊的公主，能预卜吉凶，通常用以指不祥的预言。

结。我们也知道，他感到第九的Adagio乐章，至少是其中某一段是他对生活的告别。

布鲁克纳于1887年夏，就在完成他庞大的第八交响曲的配器以后，开始写作这部交响曲。但不久他又中断了这一工作，又转回到第八交响曲并修改第一及第三交响曲。他的健康开始衰退。1890年春，他生了一场慢性喉头粘膜炎，开始显示出精神状况不正常的征象。同年秋天，他被解除了维也纳音乐院管风琴教授的工作，下一年正月，他退休并保留了该校的荣誉教授学衔。1892年他从宫廷教堂退休。1893年秋天，他病情严重，身体水肿，他的状态使他如此担心，以致他在年底前立下了遗嘱。

"我已尽了人世间的本分。"布鲁克纳过了七十岁生日不久对一位访问者说，"我已尽力而为，唯一的愿望是能完成第九交响曲。我几乎完成了三个乐章。Adagio乐章快完了，只剩下末乐章，我相信死亡不会夺去我的笔。"

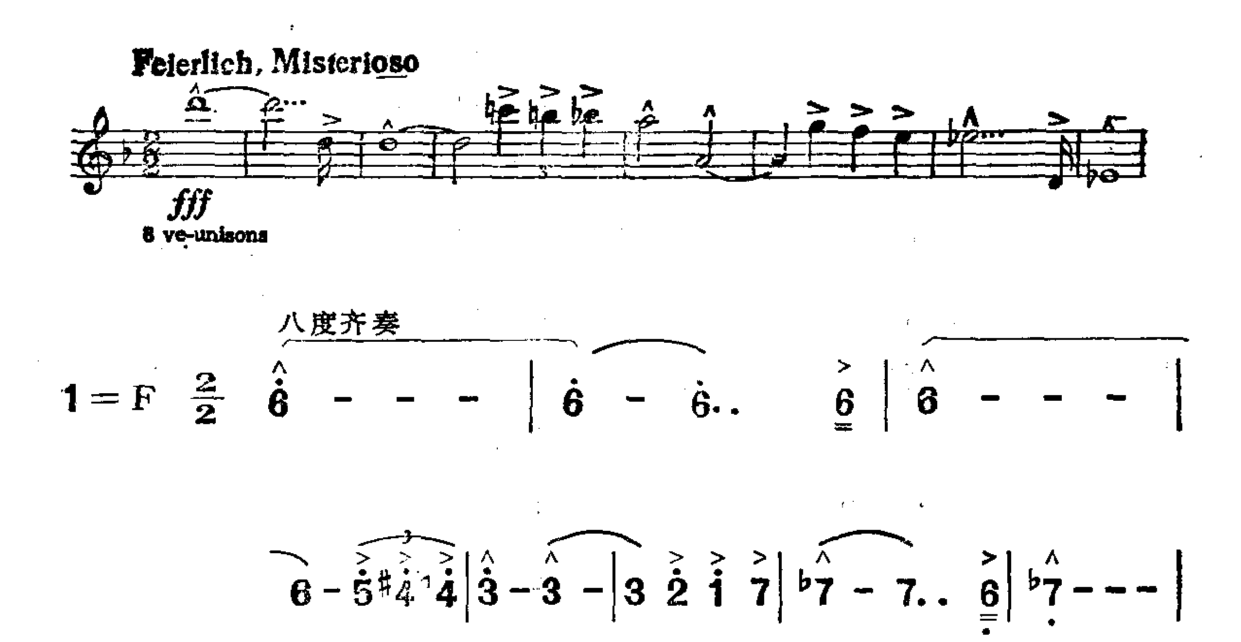
他由于修改工作而筋疲力尽，在精神及肉体上都付出痛苦的代价。这位有病的作曲家能够有精力及决心来继续写第九交响曲，使他的朋友们大为惊奇。1894年11月他在维也纳大学作了最后一次讲学。皇帝似乎也尽力做了他所能做的一切。除政府的津贴外，布鲁克纳于1895年收到一大笔直接赠款。皇帝也允许他免费居住在巴尔维迪皇宫，四周是美丽的花园，可以居高临下看到下面的城市。

四个乐章中的第三乐章完成于1894年11月30日，布鲁克纳一生余下的两年主要用来挣扎着写作末乐章，这是一场英雄的战斗，但却是悲剧性的。末乐章有六稿，都未完成，当布鲁克纳在1896年10月11日早上放下乐谱走进巴尔维迪公园散步时，最后一稿只缺尾声了；下午回到皇宫他就去世了。也许他本来就永远不

会为最后的交响拱门塑造拱顶了，因为他精神上及体力上都已衰竭。葬礼于三天后在宏伟的巴罗克式的卡尔教堂举行，距离曾经首演他的许多交响曲的大音乐协会大厅很近。

Ⅰ、Feierlich, misterioso 布鲁克纳的第九交响曲，象他常常依之而创作的贝多芬第九交响曲一样，以d小调的神秘弦乐震音开始。八支圆号的英雄主题从黑暗中闪现出来又消失了，它被弦乐中的怀念旋律主题所代替，此后，丰富的主题思想以下列大胆的音型由整个乐队feierlich, misterioso *fff*，八度奏出，形成高潮：

例229

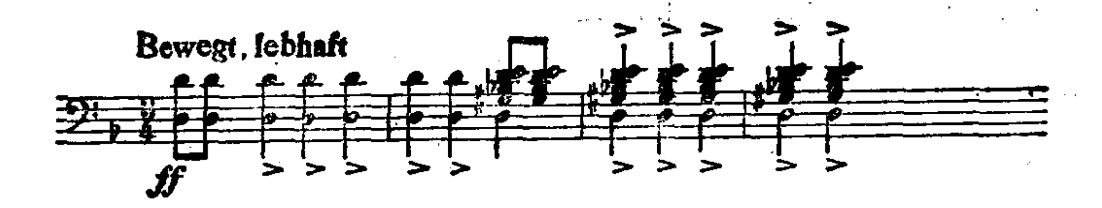


这些主题思想大规模地发展，乐章的每一主要乐段在下一乐段开始攀登新高潮以前，消失到*pp*。

Ⅱ、谐谑曲：Bewegt, lebhaft 三声中部：Schnell。这一谐谑曲乐章的叠句的一往直前的节奏动力，使人过耳难忘。虽然它首先出现于木管及拨弦的小提琴的不安音调上，但它经常以雷

鸣般的姿态在整个乐队中回转，并由定音鼓和沉重的铜管乐器奏出基本节奏：

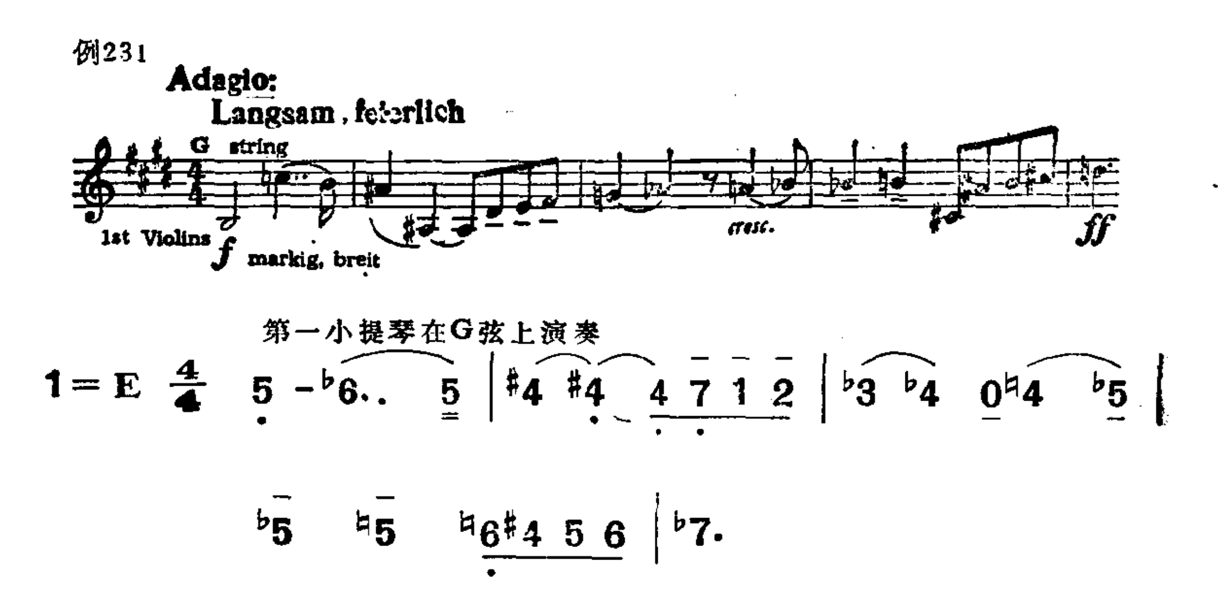
例230



不管是雷鸣或细语，基本的谐谑曲主题似乎由这基本节奏产生，瀑布般的音型，冲下两个半八度，突然上升，几乎又回到其出发点。由于布鲁克纳喜欢主题的颠倒或倒影反映，他也将主要音型转位成为迅速上升的主题，然后又几乎猛冲落到其起点。

对比的中段（三声中部）与谐谑曲的主体有微妙的关系，虽然其织体比较轻快得多。

Ⅲ、Adagio：langsam，feierlich 这慢乐章的主旋律开始于第一小提琴的宽广延伸的乐句：



它继续以庄严的风格暗示布鲁克纳熟知的十八世纪奥地利教堂中所雕刻的戏剧中的巴罗克圣徒的姿态。有许多次要的对比主题，包括在结尾前引自布鲁克纳自己的第七和第八交响曲以及d小调弥撒曲中的“荣耀经”的主题。

第九交响曲的配器用长笛三、双簧管三、单簧管三、大管三、圆号八、瓦格纳大号四、小号三、长号三、低音大号、定音鼓及惯用的弦乐器。

未完成的第九交响曲在布鲁克纳死后七年，于1903年2月11日在费迪南德·勒弗指挥下由维也纳音乐协会管弦乐队首次上演。在这次演出中，以及由他校订的第九交响曲第一版中，勒弗都作了大量的改动，实质上歪曲了布鲁克纳的明确意图。这样做，其无可指责的目的是便于公众理解。直到约三十年后，第九交响曲的原稿才公开演出，这次由西格蒙德·封·豪泽格尔指挥慕尼黑爱乐乐队演出了两种稿本：勒弗的窜改稿及布鲁克纳的原稿。这些演出使大多数听众和布鲁克纳音乐的爱好者深信将来的演出应恢复他的原稿，原稿并应予出版。最初，原稿由奥托·哈斯和阿尔费雷·奥雷尔出版，以后又由利奥波德·诺瓦克出版。

叶纯之 译

约翰·凯奇

(John Cage)

1912年9月5日生于洛杉矶

黄道图

(Atlas Eclipticalis)

美国一个敲敲打打的补锅匠，点燃了一场世界革命。他就是约翰·凯奇：他和查尔斯·艾甫斯、沃尔特·惠特曼以及苹果馅饼一样，是地地道道的美国产。美国佬的特点是叛逆，至少南北部的美国佬都喜欢认为叛逆是自己的特点，这或许就是为什么在最严历批评凯奇的美国评论家中，也有人偷偷地赞赏他的原因。凯奇一直是一个处处自行其是的人，气魄之大，信心之坚，使他成为举国、小而至于全家尊敬的先知人物，受到热忱的大表演艺术家和基金会的资助。同时，他对欧洲的先锋派音乐影响甚广。

凯奇最重要的革命也许是他信奉所谓的“机缘”或“偶然”音乐。这可以视作一场大规模的叛逆，它反对十二音（序列）作曲法的铁腕统治，反对十二音在本世纪中叶扩展到不仅控制音高，还进而控制节奏、速度、配器、力度；一句话，可以想象到的每一项音乐组成因素，几乎都给它严格管制起来，致使作曲艺术简直象是机械的运算，解一道数学的等式，其中一切都是事先规定的。

在这样一个背景之下，机缘音乐的有治之乱看上去确实是一次大解放。凯奇的名钢琴曲《变易之音乐》(Music of Changes)作为第一部偶然音乐的范例揭开了本世纪后半叶的序幕。这部作品问世的年代，1951年，也几乎是象征意义的。在《变易之音乐》中，各音的音高仔细写明，但音的长短（或时值）和出现的多寡都是根据《易经》，一种以掷铜币或木片随便抉择数目的中国古制来决定的。

我们知道，在十八世纪中曾有人掷骰为戏，进行作曲。据说莫扎特、海顿和其他一些严肃的艺术家都用过各种机缘的方法。不过，凯奇创始了一种更有成效的风气，导致更为复杂而别致的机缘作曲法，世界各地竞相仿效和推广。希腊作曲家兼数学家雅尼斯·塞纳基斯，和德国的卡尔海因茨·施托克豪逊是偶然派运动中第二代最知名的领袖。

凯奇的《黄道图与冬日音乐》是受蒙特利尔节日协会所托而写，由凯奇指挥节日乐队在1961年8月3日举行于加拿大蒙特里尔的国际“今日的音乐”周上演出，戴维·都铎担任钢琴独奏。《黄道图》和《冬日音乐》为两部作品，演奏时可分可合，除作曲采用中国《易经》原则外，演奏者也有极大的选择自由。

《冬日音乐》可以由一个至二十个钢琴家演奏、总谱共二十页，演奏者可选用其部分或全部，作为一个约定长度的提纲。总谱的创作“既有机缘的运算，又照顾到记写音乐所用纸笔之不足。”

《黄道图》的总谱可以全部或部分地演出，不限长度，不限乐器组合，室内乐队或乐队均可，从一个由传统乐器加上各种各样无名、无音高的击乐器组成的有八十六个分部的乐队中自由选取。

《黄道图》的曲名取自凯奇用以作曲的一本星相图集。这本

书里有机缘的运算，包括把透明图样纸覆在地图册上的放法和星座位置的标写。凯奇先生告诉我们说，这部作品即是“模糊不决”之例，当然没有传统意义的总谱可言。

凯奇自称：

“这也是可以称作‘现场演奏’的电子音乐的一个例子。大多数电子音乐演奏时依赖磁带，实际上只是放录音。我这种音乐运用与乐器有关的电子线路（麦克风、扩大器、扬声器）。

“我在1956—57年间的冬天写钢琴曲《冬日音乐》，很快就写成。而《黄道图》化了九个来月，是受蒙特利尔节日协会之托，于1961年动笔，当时我还是康涅蒂格州米德尔城威斯莱大学进修中心的学员。1962年初就写完八十六个分部，但是，用不同重奏分别演奏陆续写完的部分，则更要早些。梅尔斯·克宁汉曾把它编为舞蹈，改称《永世》（Aeon）。

“1954年在欧洲时，我遇见日本音乐学家吉田秀和，他给我谈了对俳句三行诗的看法；他说，第一行指涅槃，第二行指轮回，第三行指具体事件。我在写《黄道图》时把第一行和星辰想作涅槃。我当时即有意再写两部，构成一组三部曲，这就是我在1963年写的《变奏曲Ⅳ》和《0′00′′》。

“我的创作主要得益于我的老师：理查·比利希、阿道夫·魏斯、亨利·考埃尔和阿诺尔德·勋柏格；得益于我与之有密切联系的许多作曲家：卢·哈里森、艾伦·霍瓦奈斯、弗吉尔·汤普森，莫顿·费尔德曼，克里斯蒂安·沃尔夫、厄尔·布朗；还有两位只仰慕其作品而未见其人的作曲家：安东·威柏恩和艾里克·萨蒂。我衷心喜欢埃德加·瓦雷兹的作品。钢琴家戴维·都铎给了我亲切的合作，没有他，我的近作，我过去十五年里的工作是不可能进行的。还有许多人虽非音乐圈内人，却给

我以影响。这个名单开列起来就长了，其中要特别提一下的有画家罗勃特·劳申柏格和贾斯珀·约翰斯，雕刻家理查·利波尔德，哲学家铃木和植物学家盖依·尼尔林，当然还有我的父亲，发明家约翰·M·凯奇。还有舞蹈家梅尔斯·克宁汉。还有一些青年作曲家，特别是柳慧，他协助我整理了《黄道图》的手稿，另外还有乔治·勃莱赫特和拉蒙特·扬。”

《黄道图》的配器为短笛、长笛、中音长笛、双簧管三，英国管、萨克管、单簧管三、低音单簧管或倍低音单簧管、大管三、低音大管、圆号五、小号三、次中音长号二、低音长号、大号三、定音鼓四——十二、竖琴三、第一小提琴十二、第二小提琴十二、中提琴九、大提琴九、低音提琴三、以及“各种各样无名、无音高的古乐器”。八十六个器乐分谱可全部或部分演奏，不限长度，不限乐器组合，室内乐或乐队均可。带与不带《冬日音乐》都可以……也可作电子音乐演出，只需用接触话筒(Contact microphone)和有关的扩大器和扬声器，由指挥配备一助手操作。

顾连理 译

爱略特·卡特

(Elliott Carter)

1908年12月11日生于纽约市

乐队协奏曲

(Concerto for Orchestra)

卡特先生的乐队协奏曲于1970年2月5日由纽约爱乐乐团首次演出，作者为此提供了下述资料：

“我的乐队协奏曲是在纽约爱乐协会成立125周年之际应约而写的。总的格调受一首获诺贝尔奖的诗《风》的启示，作者是自称为圣约翰·佩尔斯的法国诗人。这首诗以气势磅礴、近乎惠特曼式的笔调，描绘一个不断被各种诸如“风”一类的力量所席卷的美国，这些力量不断地把过去加以改革、改造，或拂掉，引入新鲜的新生事物；这些描述深深吸引了我。通篇前后有多处写这类变化，例如，风吹脱并吹走了已逝的季节——一些稻草人——的无用外衣，将种子和潮气吹散四处，以备下一季节生长。不时唤来一个黄教僧，弄神作法般地助长风势，诗人则作先知的预言。

“但佩尔斯的诗仅仅是个出发点，随着协奏曲创作的进展，音乐自然地驾凌于诗篇之上，我开始发现佩尔斯的诗歌基调，特别是我认为过于雕琢的原始主义，不符合这部正在逐渐成形的协奏曲的基调。所以，过了一阵我也就不再理它，而只追循似乎是作

品强加于我的种种音乐概念。

"在一首主要写变、写改革和思想感情的探索的诗意，以及写重点逐步转移的作品中（我的作品大多写这些内容，这首尤其如此），素材的先后安排问题特别重要，因为一个个乐思的形成以及其间的相互关系和联接表现它们所唤起的诗意。因此，个别的瞬间，某种特征音响或短句，如暴风雨中的一棵棵树，因上下文的总体内容而获得更多的意义。这首乐曲的四个乐章始终相互渗透。每个乐章在其他三个乐章的背景上进入焦距中心。当然，在全曲的整个长度中，每个乐章都有其独特的性格、音响和发展。

"因此，按编号来称呼这四个乐章容易引起误解；因为，每一乐章的大段呈示固然按乐章先后次序，但都有其他乐章的大大小小片段穿插其间或构成对位。第一乐章从开端处听到的层层音乐中脱颖而出，主要用大提琴组（有时分成七个独奏声部之多，其他弦乐也是如此）、钢琴、竖琴、马林巴琴、木琴和木制击乐器，以中下音区为中心，整个乐章速度快而适中。第二乐章以高音弦乐器、高音木管乐器和金属的击乐器为主，开始时快而轻盈，然后逐渐慢下来。第三乐章用低音提琴、大号、圆号、定音鼓和其他低音乐器，保持朗诵调的风格。第四乐章用中提琴、双簧管、小号、小鼓和其他中高音乐器，以慢片段开始，随着乐章进展而越来越快，发展到一个急疾的结束。和我所有的作品一样，此曲的初衷就是表现，整个乐汇、配器和曲式的选用都服务于这一目的。我并不有意识地支持当前任何一种美学观点，这份总谱不过是我的创作中一贯存在并以之为特点，特别是从钢琴奏鸣曲（1945）到钢琴协奏曲（1965）的音乐思维的继续。

"据说，在我的作品中，先后承续的线条十分明确，甚至因此而难以同近二十年来过往的各种音乐潮流挂上钩。例如，二十

年代末和三十年代这里流行的"序列主义"是受勋柏格学派、艾甫斯、瓦雷兹、勒格尔斯、克劳福德、斯克里亚宾和罗斯拉维茨的影响，这些人多少都有些序列主义的倾向。

"其实，我对二十年代和三十年代的先锋派是十分感兴趣的，它那随机做法、它那拚拚贴贴、它那以观众进行游戏取乐和它在艺术上的自相矛盾的现象，我都感兴趣。不过，先锋主义既掌大局，我就没有必要再去重复。要紧的是如何走出下一步；这就是我试着做的，如果我的作品说得上有什么美学立场的话。但我更关心的是作品而不是它们代表的美学立场。

爱略特·卡特"

卡特在哈佛大学求学时主修英国文学，但课余大量学习和听音乐。得学士学位后，继续在哈佛大学读研究院，随瓦尔特·辟斯顿、阿奇巴德·戴维生、爱德华·柏林根姆·希尔和当时的客席作曲教授古斯塔夫·霍尔斯特学音乐。1932年得硕士学位后赴巴黎随娜迪亚·布朗杰学习三年。

早在学生时代，卡特的作品已公开演出。他著作累累，使他名列当代作曲家前茅，在这类力求简短扼要的节目介绍中不便一一列举。但斯特拉文斯基在1962年对他作的一些评语，发表于同年6月号《音乐美国》杂志，也许还值得一读。斯特拉文斯基的话是回答罗勃特·克拉夫特的问题："迄今为止美国土生土长的音乐家中谁写的作品对你吸引力最大？"斯特拉文斯基回答道，（仅举部分）：

"我想是爱略特·卡特的双重协奏曲。但是你应该知道，我听了些什么音乐以后才作出这一抉择的……首先，我喜欢卡特协奏曲的意境，充满了新颖快活的精神，他的四重奏就不是这样……我喜欢协奏曲的造型和比例感，时间的分寸，是施托克豪森的

《四方形》（Carre）之类作品所全然没有的。但是，我也十分喜欢他的羽管键琴和钢琴作品。那有意设置的顶点，尾声，是乐曲真正的高潮……我不能给作曲家本人的分析下什么评语或作什么补充。但是，分析既不能解释一部巨著，也不能使它获得生命，正如本体论的证明既不能解释，也不能唤出上帝的存在一样。这里，语言没有用处。它就是一部杰作，一部美国作曲家写的杰作。”

卡特先生除从事作曲活动外，还在哥伦比亚大学和巴尔的摩的皮波迪音乐学院，奥地利的萨尔斯堡音乐研究班，耶鲁大学和麻省理工学院任教过。1962 年为罗马美国学院的常驻作曲家，1964年在柏林担任同样性质的工作，为柏林议会与福特基金会所邀请。1965年任柏克郡音乐中心常驻作曲家，1966年起执教于朱丽亚德学院作曲系。

节 日 序 曲

(Holiday Overture)

爱略特·卡特是当代美国音乐界最具个性、最引人注目的人物之一，他走过漫长的道路才获得今天的杰出成就和普遍赞赏。这里的原因，部分是由于他本人艺术个性的成长缓慢，听其自然而且十分严肃。然而，卡特的本质上属于多思的性格并没有妨碍他写作华丽辉煌的作品，如《节日序曲》，也没有排除横溢的妙趣，使《节日序曲》中好几页轻松的段落光彩四射，使《保卫科林多》这样的早期作品具有拉伯雷式热情的风趣。

卡特先生不是神童。他直到中学阶段才对音乐有强烈爱好，那是受查尔斯·艾甫斯的鼓励。

有睿见而能干的评论员理查·弗兰科·戈尔德曼在《音乐季

刊》中写道：“卡特认真从事音乐工作是相当晚的，而取得所谓的作曲家地位则更晚。他出身于纽约富家，因此没有经济上的必需迫使他早日选定职业，他可以消消遥遥地追求学问，这种条件现在已不多见。

“他是少数几个音乐家中，即使在当代一般人中也不多见的，可以称得上杰克·巴尔曾所谓的有修养的人。卡特的思想纯净、一丝不苟、博学多识，他的趣味很广，好奇心强烈。他的正规教育包括哈佛的四年大学生活，原先主修英语。”

在哈佛学习的后几年中，他才开始专攻音乐，从瓦尔特·辟斯顿、阿奇巴德·戴维生和古斯塔夫·霍尔斯特为师，1932至1935年在巴黎随娜迪亚·布朗杰学习，写下了他自己至今还承认的早期作品。其中最优秀的几部，包括《保卫科林多》，都是合唱作品。

《节日序曲》作于1944年在纽约火岛度假期间。这首乐曲有节日的热闹、蓬勃的朝气和节奏的活力，使人一听就爱听。序曲的正主题在开始几小节中即由整个乐队奏出，许多副主题都和它有关，在高潮性的最后几页中重新出现：

例232



1＝C $\frac{4}{4}$ 5 | $\dot{2}$ $\dot{3}\dot{3}$ $\dot{2}$765 |

序曲在结构上是分段的。每一段的主题同前一段或同上述引录的正主题有关，然而又各有独特的节奏轮廓，往往带有很多切

分。对位用得很多、精致复杂，但处理得如此巧妙，令人听去觉得它比实际所写要简单得多。结束处注："1944年8月，作于背风群岛模范村"。

卡特的配器包括短笛、长笛二、双簧管二、英国管、单簧管二、低音单簧管、大管二、低音大管、F调圆号四，小号三、次中音长号三、低音长号、大号、定音鼓、小鼓、大鼓、三角铁、悬钹、钹二、锣、敲板、钢琴和常用弦乐器。

乐队变奏曲

(Variations for Orchestra)

爱略特·卡特在多种意义上都是一位当代作曲家，有修养决不是其中最无关重要的一点。作曲家作为一个有修养的人或者一个知识分子是比较新的现象，到十九世纪浪漫主义时期才开始萌芽，直到我们这一世纪才几乎成为一条标准。对这一现象，许多人还忧心忡忡；这些人觉得，艺术家主要应该是灵感的人物，如果"蒙上苍白的思维"那是危险的。对这种忧虑，我们今天还无法免除；不少音乐爱好者一听说当代某某作曲家除音乐外曾努力攻读数学、社会学或原子物理学，便不免心存疑虑，足以证明这种思想。

爱略特·卡特对音乐的兴趣虽在中学年代因受到查尔斯·艾甫斯的鼓励而增强，但他继续追求过去所谓的广博知识那种老式教育。卡特的音乐作品使他置身于美国作曲家前列。他是美国文学艺术科学院院士，曾执教于哥伦比亚大学、哈佛、康涅尔、耶鲁、普林斯顿、麻省理工学院和朱丽亚德学院。

卡特的《乐队变奏曲》题献给罗勃特·惠特尼和路易斯维尔乐队，路易斯维尔乐队于1956年4月21日首次演出此曲。下面一

段有关这首乐曲的文字为作曲家本人所提供。

"我的《乐队变奏曲》写于1955年,根据1953和1954年的一些速写为路易斯维尔乐队而作。对写作这样一部乐曲，我已萌念多时，我亟盼把自己的一些关于这一古老曲式的想法写成具体的音乐。按照传统，这种类型的作曲是根据一个素材模式、一个主题或一连串和弦，建造出许多对比的短曲或段落。主题和每一小段构成音乐花饰，通常表现一个不变的意境或性格，往往只用一个乐思或技巧。一组音乐变奏，作为一系列特点鲜明的独立小曲来看待时，颇象有些古代的文学作品，例如西奥夫拉斯托斯的《伦理人物传》① 中简练而犀利的刻描，由一个共同的思想或目标串连在一起。这样一组小品不言而喻地表现了"寓杂多于统一"的古典态度。

"在这部作品中,我有意采取一种更多动力、多变的态度。变奏曲式的总特点保持不变，还是一种素材模式，从中产生各种不同的性格，但是变奏原则往往用到每一段小曲的内部。有些段落中，性格和主题起大变化；在有些段落中，对比的主题和性格此起彼伏、交相呼应，有时同时听到。通过这些以及其他手法，我设法用音乐表达生活于今天的人的感受，面对心理学家和小说作家们揭示的人类社会中意想不到的性格变异和关系类型的大量杰出例子，生物学家在昆虫和某些水生动物的生活周期，事实上在科学和艺术的每个领域中揭示的大量例子，人人都肯定会有的种种感受。这样，古老的"寓杂多于统一"的观念以全新的面貌呈

① 西奥夫拉斯托斯(Theophrastus)，公元前三世纪希腊哲学家。亚里斯多德的弟子。其哲学著作对科学思想史的发展起了重要作用。但最脍炙人口的传世之作为三十篇短小精悍的《人物传》，如：《谄媚者》、《吹牛皮的人》和《满腹牢骚的人》等等。

示在我们面前，和不久前的人们看到的不一样。

“这部作品在音乐上根据三个乐思。前两个乐思作为副歌在全曲中不时以原样重复，不过音高和速度作不同的变化。第三个主题起了许多变化。两个副歌中的第一个一经开始，立即迅速高涨，以后每重述一次，变慢一次（变奏I、III、VIII和终曲）。正主题的素材以许多种不同方式运用，特征动机不时提到。

“此曲的总的布局是展示不同程度的对比性格及其在前四段变奏中的渐次中和。在第五段变奏中，对比压缩到最小最小，此后，性格的勾划与冲突逐渐增长，直到在终曲中由长号重新吹出主题的几个音符，重建统一。

“各段变奏有自己的造型，因为造型作为音乐行为的一种样式，有助于刻划性格。例如，第一段变奏和终曲都是许多对比动机用对比节奏的快速对话。第二段变奏以几乎照式引用主题与轮流通过音程扩展和音程缩小而得到的主题变体相对峙而构成性格对比。第三段以浓密的和声织体和表情线条来与透明的片段动机构成对比。第四段变奏是持续的渐慢，第六段是一系列加快的模仿。第五段中，一系列用主题音构成的和弦冲淡了对比。第七段是应答歌的形式，三个不同的乐思连续由弦乐、铜管和木管演奏，代表三种不同的节奏层次。第七段中木管演奏的线条在第八段中继续并展开，同时另一些音乐性质更为轻快的乐思衬在其上。这一乐思又被用入第九段变奏，并有第七段中带来的另外两个同时奏出的乐思加入。终曲是不同性格的急速交织，最后由长号整顿秩序，重述前半个主题的音符，而弦乐则轻柔地演奏后半主题各音。

“详细的配器和整个配器风格都照顾路易斯维尔乐队的编制，它的弦乐组人数有限，当然也可以用一个通常规模的交响乐队

演奏。配器共用第一、第二长笛各二（第二长笛重复短笛）、双簧管、单簧管、大管各二、圆号四、小号二、长号三、大号、打击乐二、竖琴一或二、第一小提琴九、第二小提琴六、中提琴六、大提琴四、低音提琴四。”

顾连理　译

阿尔弗雷多·卡塞拉

(Alfredo Casella)

1883年7月25日生于都灵，1947年3月5日卒于罗马

交响组曲，油缸

La Giara (Suite Sinfonica)

来自动乱的二十年代意大利的最光辉灿烂的一份总谱是卡塞拉的芭雷舞剧（作曲家本人称它为“舞蹈喜剧”）《油缸》。芭蕾舞剧根据路易奇·皮兰得娄的同名短篇故事作于1924年，与奥托里诺·莱斯庇基的音诗《罗马的松树》同年，首演时间与莱斯庇基的那部作品相差不到一个月。然而两部作品相去天涯。莱斯庇基的《罗马的松树》的华美的享受和威势凌凌的文采，往后回顾浪漫运动晚期的色彩鲜艳的巨型乐队；而卡塞拉的芭蕾舞剧则向前瞻望手段较为经济的新古典主义风格。

卡塞拉在回忆录（《油缸的秘密》，英译作《我那时代的音乐》）中告诉我们，1924年春，法国先锋派作曲家艾里克·萨蒂间接而又间接地问他是否愿意为瑞典芭蕾舞团的下一个演出季写一部舞剧。卡塞拉闻讯立即前去巴黎，得知瑞典芭蕾舞团团长罗尔夫·德·马雷要的是一部地道的意大利芭蕾舞剧，要能与法雅的《三角帽》媲美。他不仅要意大利人写音乐，剧本和舞台设计都要意大利人来搞。卡塞拉建议选用皮兰得娄的一则短篇故事为剧

情，请乔其奥·德·基里科设计布景，马雷听后大为高兴。

卡塞拉回到罗马，找他的作曲家朋友马里奥·拉布罗卡商量，拉布罗卡后来当上斯卡拉歌剧院经理，他不久前才放弃久已有意根据皮兰得娄的短篇故事《油缸》写一部歌剧的打算，因此鼓励卡塞拉用它来写芭蕾舞剧。卡塞拉欣然接受，并邀请皮兰得娄本人为芭蕾舞剧写台本。舞剧于1924年10月7日完成，11月19日由卡塞拉亲自指挥在巴黎香舍丽榭剧院首演。

演出极为成功，卡塞拉从芭蕾舞剧改编了一组交响乐组曲，1925年10月29日由威廉·曼格尔柏格指挥纽约爱乐乐队首演。大都会歌剧舞剧院主动提出承担全剧在美国的首演，那是在1927年3月19日，由罗西娜·加利（即朱里奥·加蒂-加萨札夫人）编舞并担任其中奈拉一角。大都会歌剧院乐队由图里奥·塞拉芬指挥。

《油缸》交响组曲摘录舞剧的开始和结束场景。故事发生在西西里一座小山顶上唐洛洛的农舍前。

Ⅰ、一首安详的前奏曲，以独奏木管的田园式音响和传统西西里舞曲的轻轻摇曳的节奏为主。舞剧的主要人物之一，村里的驼背补锅匠心神恍惚地在幕前急匆匆横穿舞台而过，在滑稽而活泼的allegro伴奏声中，突然间兴致勃勃，但是一看到台下观众便猛地刹住，一头钻进幕后。另一个民歌式的安详旋律结束前奏曲，由独奏双簧管和独奏单簧管相隔两个八度一起“唱出”。

幕起时，唐洛洛的雇工从田间回来。这些西西里人很自然地跳起克奥武舞，这是当地一种活泼的民间舞，与那不勒斯的塔兰台拉舞十分接近。太阳西下，农民们的心情却以一连串迸发的近乎罗西尼式的crescendo在高涨。

（舞剧的中间一段在组曲中省略不用，这时发生一场大祸：唐洛洛视若珍宝的一只大油缸碎了一块，他火冒百丈，他的女儿

奈拉哄他暂时平静下来。农民们找来了补锅匠驼子齐地马，齐地马爬进缸内修补破口。一切顺利，不过，缸修好后齐地马背着个驼峰钻不出来。农民们又急又好笑，想砸碎油缸救驼子。唐洛洛却说，油缸再砸碎的话，要补锅匠赔。说完，唐洛洛怒气冲天地走进屋里。）

Ⅱ、一个农民点了一管烟，递给缸里的齐地马，比划手势叫他安心，一切都会好的。农民们走了，空荡荡的舞台上月明如昼。缸口不时冒出一口口安详地吐出的烟来。

在低声呢喃的乐队背景上，幕后一个遥远的男高音（在交响乐演奏中有时用乐器代替）唱起一支伤感的小夜曲，一首西西里民歌《姑娘被海盗拐走》。奈拉蹦蹦跳跳走出屋来，独自绕着油缸跳了几分钟舞。接着，她向在远处看着她的农民作手势示意。农民们快乐地上场，带着酒，为齐地马的解放而干杯。人人喝得酩酊大醉，整个舞蹈随之而变成Allegro rude e selvaggio。（“踉跄而粗野的快板”）。

喧嚷声吵醒了唐洛洛，他怒不可遏，冲出屋外，象一头发疯的野牛在跳舞的农民中间乱冲乱撞。混乱中油缸打翻，直朝山边滚去。惊慌的农民奔上前去救那补锅老头，不一会儿就抬着齐地马胜利而归。接着跳起一场更加欢快活泼的舞蹈。唐洛洛气愤而无奈，躲进屋里。终场由他的女儿奈拉领舞。

《油缸》的乐队包括短笛、长笛二（其中一支与短笛轮流演奏）、双簧管二、单簧管一、低音单簧管一、大管二、圆号四、小号二、长号一、定音鼓三、小鼓、三角铁、大鼓（上附装钹）、铃鼓、钹（除大鼓上附装者外另备），小铃、响板和传统的弦乐器。

顾连理　译

伊曼纽尔·夏勃里埃

(Emmanuel Chabrier)

1841年1月18日生于多姆山，1894年9月13日卒于巴黎

西班牙，乐队狂想曲
(Espana,Rhapsody for Orchestra)

夏勃里埃和他前前后后的许多法国人一样，醉心于西班牙。他访问西班牙时，研究那里的音乐、舞蹈和舞蹈家，详细地做笔记，并写信生动地谈这些问题。1882年11月他从格拉纳达写信给友人道：

“再过一个月，我就必须离开可爱的西班牙，同西班牙人告别了——因为他们，那些小姑娘，实在可爱（我只对你一个人说）。我来到安达卢西亚岛以来，从来没有看见过一个真正说得上难看的女人。我不是说她们的脚，这么娇小，我从来没有看见过。手也小巧，有样子，手臂线条美极了。我说的只是眼睛看得见的。加上那阿拉伯花纹，鬓角下的发卷和其他别出心裁的发式，从不离身的扇子，头戴鲜花和梳子，松松地插在发脚后边，中国绉丝披肩，垂着长长的流苏，绣着花，腰里打个结，光露着手臂，长长的可以翻卷的睫毛保护着眼睛，由于种族不同，皮肤有的是暗黝黝的白色，有的是橙黄色；笑容可掬、眉目传情、手舞足蹈、举杯痛饮、一切都满不在乎到了极点——

"这就是安达卢西亚人。

"每天晚上，我们上咖啡馆听音乐，那里演唱马拉圭那、索立达、萨帕台阿多和佩台涅拉。还有那里的舞蹈，说实话，就是纯而又纯的阿拉伯舞蹈。你若是能看到她们扭摆，屁股象脱了臼似地扭来扭去，我敢说你再也不想离开。在马拉加，那舞蹈越跳越热狂，我都不得不带了我妻子离场；太过分也没趣了。我无法形之于笔，但是我忘不了，以后告诉你。不用说，你也知道我记录了不少东西：探戈，一种女人模仿海船颠簸摇幌的舞蹈，是唯一用二拍子的；其他都是3/4（塞维尔）或3/8（马拉加和卡迪斯）拍。在北部不同，有5/8拍的音乐，十分古怪。探戈的2/4拍象哈巴涅拉。画面是这样的：两个女人跳舞，两个傻里傻气的男人弹吉他，弹什么曲调倒是无所谓的，五六名妇女厉声狂叫，用三连音型。无法记下她们叫的东西，因为她们每分钟都在变，东一点西一滴的曲调。她们吼叫一连串音节、单字、声音升高、拍手打6/8拍子，强调第三和第六拍。拚命挑逗那些年轻的舞蹈者，令人眩晕，难以形容！……叫得越欢，跳舞的人越是笑得合不拢嘴，扭摆屁股，发疯地扭摆全身"。

这就是我们在夏勃里埃的狂想曲《西班牙》中听到的色彩和激情。这部作品先是为钢琴写的，后由作者配器。主要包括两首西班牙舞曲：马拉圭那，一种慵倦而放荡的舞蹈，和霍塔，那是一种火热、一股劲往前的冲动的快圆舞曲，又唱又跳。

1883年《西班牙》的管弦乐曲由拉穆勒乐队首演，顿获巨大成功。总谱中用了短笛、长笛二、双簧管二、单簧管二、大管四、圆号四、小号二、短号二、长号三、大号、三角铁、铃鼓、定音鼓、大鼓、钹、竖琴二和常用弦乐器。

顾连理　译

欧内斯特·肖松

(Ernest Chausson)

1855年1月20日生于巴黎，1899年6月10日卒于利梅（芒特附近）

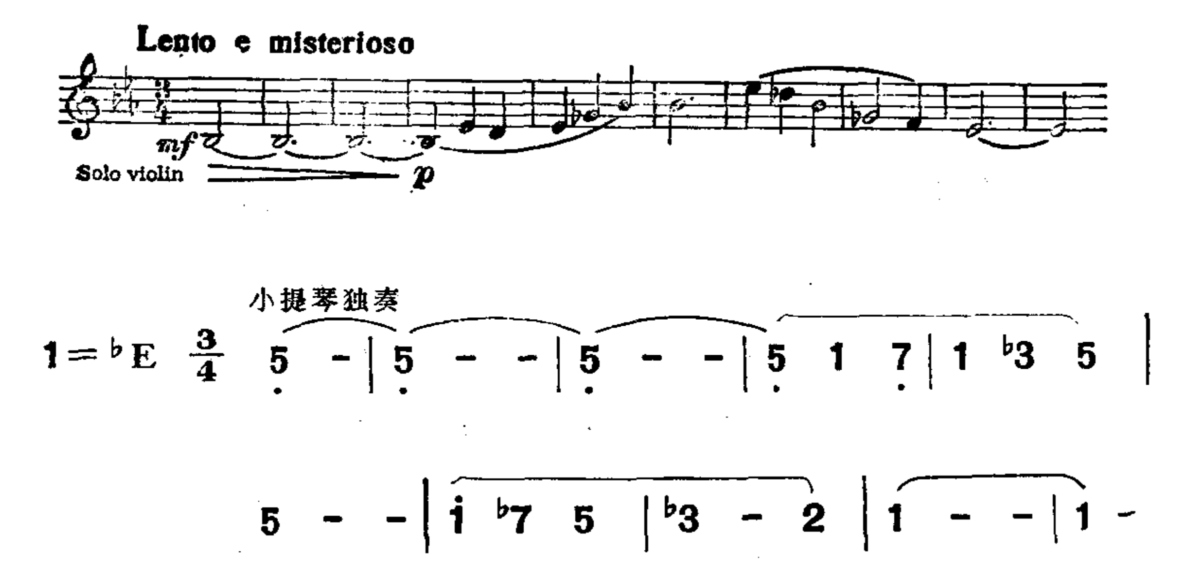
音诗，小提琴与乐队，Op.25
(Poeme,for Violin and Orchestra)

欧内斯特·肖松四十四岁时死于自行车祸，使法国失去了一位当代最有个性、最优秀的作曲家。他是一个象德彪西一样爱挑剔的艺术家，象他的老师马斯奈一样追求美的享受的法国人，但他有自己的浪漫式热情。肖松是一个神秘主义者，非常仰慕弗朗克，曾随弗朗克学习，也是德彪西的朋友。也许这就是他被人称作弗朗克与德彪西之间的环节的原因；但是，他不仅仅是一个环节。

他的朋友，巴黎评论家卡米尔·莫克莱在肖松死后仅几星期写的几笔素描，确是点出了肖松其人和他的音乐的性格："其实，肖松不爱交际，他和蔼可亲的外表，掩饰着一颗深沉庄重的心灵，他的好兴致往往只是为了不使别人扫兴，他的恬静的仪态下蕴藏着一颗深为人类痛苦而痛苦的心"。

因此，当他为伟大的比利时提琴家尤金·伊萨耶写一部独奏小提琴曲时，他自然借以抒发浓郁的感情和诗意的风格，而不是追求技巧润饰或辉煌的表现。《音诗》作于1896年，伊萨耶于1897年4月4日在巴黎首演。

乐队用阴沉的低音区演奏一些色彩神秘的和弦，作为缓慢的序奏，引出无伴奏的小提琴，独自拉出《音诗》的慵怠无力的正主题：



这一主题由乐队用丰满热情的和声加以重复，接着独奏开始一段狂想式的华彩经过句，引入乐曲的主体。这份丰富的总谱展开过程中还有几个副题，但独奏小提琴宣唱的旋律一再出现于不同的调中，成为全曲的结构骨架，听上去是如此冲动，全凭兴之所至，事实上结构却是严谨工整。

《音诗》的乐队包括双管编制的木管组、圆号四、小号二、大号、定音鼓、竖琴和弦乐。

降B大调交响曲，Op.20

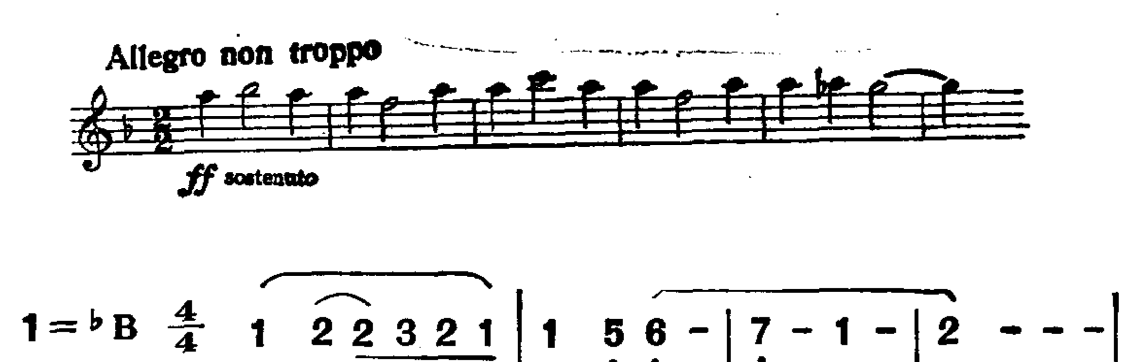
肖松的服饰举止温文尔雅，音乐却充满晚期浪漫主义的热忱、奔放的激情和几乎象温室里那样始终不衰的热度。据著名法国评论家卡米尔·莫克莱说，肖松“给人的印象是社交人士，毫

不浮夸，快乐、和霭、恬静。”而事实上，莫克莱补充说明，肖松是气质上属于忧郁型的、不崇尚社交生活的人。“他是基督徒，是神秘论者，对生活大彻大悟，时刻不忘自己的幸福得自别人的不幸……他关心精神美高于一切。比起那些形式与风格的大师来，他更喜欢格鲁克、巴赫、西撒·弗朗克的理智的感情；他喜欢神秘论者甚于放纵热情的人。”

肖松在美国最著名的两部作品是小提琴与乐队的《音诗》Op. 25和交响曲。交响曲完成于1890年，1891年4月18日在巴黎民族音乐协会的一场音乐会上由肖松亲自指挥首演。交响曲在1897年5月由阿图尔·尼基希指挥柏林爱乐乐团在巴黎演出以前显然没有得到法国观众的热烈反应。全曲共分三乐章：

Ⅰ、Lent；allegro vivo　和许多浪漫派交响曲一样，这部交响曲也以一简短的警句式主题开始，末乐章中重新出现，起到有力地统一全曲的效果：

例234



第一页的阴暗的乐队色彩随着序奏升至一个热烈的高潮而趋于明亮。速度突然加快，第一乐章的主体开始为圆号的一个短句，在弦乐轻柔的震音上空翱翔：

例235



圆号

1=♭B $\frac{3}{4}$ 1 4 - | 5 - 2 | 4 - - | 4 - - |

5 - 4 | 4 2 4 | 2 - - | 2 - - |

音乐越来越紧张、猛烈，速度越来越快，乐章结束在presto上。

Ⅱ、Très lent 开始第一句为三个忧郁的上行音符，取自第一乐章的动机音型。歌唱性的中间一段特别突出英国管、圆号和中提琴的丰腴色彩。

Ⅲ、Animé; très animé 火一般的序奏以急旋的弦乐音型开始，尖厉的号声齐奏冲刺而出，预示末乐章的动力性正主题。行将结束时，只剩下铜管乐组金碧辉煌的音色，兀立于以全曲开始时的动机音型为基础而建立起来的静穆宏丽的高潮之上。动机音型在近似祈祷的最后几页中再次发生形变。

交响曲的配器为长笛三、短笛、双簧管二、英国管、单簧管二、低音单簧管、大管三、圆号四、小号四、长号三、大号、定音鼓、竖琴二和弦乐。这首曲子题献给肖松的姐夫、画家亨利·勒罗尔。

顾连理 译

弗雷得里克·肖邦
(Frédéric Chopin)

1810年2月22日生于华沙附近的热拉左夫斯卡·沃尔拉，1849年10月17日卒于巴黎

e小调第一钢琴协奏曲，Op.11

虽然肖邦的晚期作品更加深奥微妙，或许甚至更富有激情，然而他早期的两首钢琴协奏曲却有一种特殊清新的风格。当然，这种清新的风格绝不可能一模一样地表现出来，即便肖邦本人也做不到。在创作先后上，e小调协奏曲是第二首但却先出版问世，因此被人标为第一首。那时肖邦年仅二十。

肖邦在1830年3月的一封信中曾提到他已经在进行第一乐章的写作。到5月份他又紧张地投入了《回旋曲》的写作："作品还没有完成，因为那种真正激励着我的情绪一直从我身边溜走。要是我只写完了allegro和adagio乐章的话，我也不会为末乐章犯愁了。"〔adagio是对慢板乐章的统称。这里，e小调协奏曲中间乐章的实际速度标记是Larghetto〕。

9月22日早上肖邦写信告诉他的好友蒂特·沃伊采霍夫斯基，协奏曲已写完。"而我却感到自己象个生手"，他又说，"就象我对键盘还一无所知那样。曲子写得太新奇了，最后连我自己都无法弹好它。"

然而，肖邦1830年10月11日在华沙国家剧院第一次演奏这首作品时，所有这些疑虑都顿时消失了。第二天他写信给蒂特说：

“昨天的音乐会是一场巨大的成功，我急于想让你知道。我一定要告诉阁下，我一点儿，一点儿也不紧张，演奏时就象独自一个人弹琴那样，一切都进行得很好。座无虚席。乐队开始先演奏格纳①的交响乐，接着，阁下，他们奏起了e小调协奏曲的allegro乐章，我无拘无束地弹起来了……雷鸣般的掌声。”

Ⅰ、Allegro maestoso 这位二十岁的作曲家按照古典传统写了一段很长的乐队引子，呈示这一乐章的全部重要主题。富有活力、充满信心的开始主题也是传统风格的：

例326



接着是一些比较抒情的动机，其中最典型的肖邦式的动机是优雅的歌唱性乐句，由第一小提琴声部在亲切的大调上奏出。独奏钢琴以开头主题的经过、大胆润色的形式进入，继而把乐队呈示过的各个主题加以变化，特别是歌唱性的主题：

例237



① 格纳（Gornër, Johann Valentin, 1702—1762），德国作曲家。

华丽的展开部基本上是炫示辉煌的钢琴技巧，接着原先的主题又重新出现。这一次，第二主题，即歌唱性主题回到关系调G大调上，而不是原来的E大调上。这样就与协奏曲式第一乐章的传统转调手法相反。

Ⅱ、浪漫曲：Larghtto 加弱音器的小提琴用柔和朦胧的音色为独奏钢琴的夜曲般的旋律准备了完美的引子。肖邦对蒂特形容道："它富有浪漫气息，具有宁静而相当忧郁的性格。它要表达这样一种印象：人们凝望着动人的景色，心中唤起美好的回忆，仿佛在迷人的春夜月光下的梦境之中。"

经过激动热烈的升c小调中段之后，夜曲般的旋律又回来了。这一次是在小提琴声部中出现，钢琴则用装饰音编织出纤巧的花环。然后不中断地接着演奏末乐章。

Ⅲ、回旋曲：Vivace 末乐章中有着波兰民族色彩的风味，在节奏上与克拉科维亚克舞蹈有联系，这种民间舞蹈据说是源自克拉科夫城附近的地方。这一乐章在曲式上是回旋曲式，因为钢琴部分一开始的乐句再现了好多次，各次之间都插入了一系列有时是灿烂辉煌，通常是优美动听，并且永远是那么潇洒典雅的插段。

这首协奏曲的配器是长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号、定音鼓及一般的弦乐器。

f小调第二钢琴协奏曲，Op.21

肖邦写作这首f小调协奏曲时只有十九岁。这实际上是他两首钢琴协奏曲中的第一首，但是由于后出版，所以被称为第二首。肖邦那时候还住在他的祖国波兰，还没有敢于远离家乡，去征服巴黎高雅的音乐沙龙及上流社会。他才十九岁，性格纤弱，从心灵到外表都是一位诗人，又是第一回疯狂地陷入情网。他象一位

真正的浪漫主义者，把他爱情的梦想倾注在艺术作品中，特别是（如他对知心朋友蒂特·沃伊采霍夫斯基所解释的那样）在这首协奏曲优美绝伦的第二乐章中：

“我已经找到我忠实而诚挚地崇拜着的意中人——可能对我说来是不幸。六个月过去了，可我却还从未与这位我每夜在梦中见到的人交谈过一个字——她就是当我写作协奏曲的adagio乐章时出现在我脑海中的人〔肖邦的慢板乐章实际上是 Larghetto, Adagio是习惯上对任何慢板乐章的非正式称法〕。”

肖邦几乎一写完这首协奏曲，就在一场公开的音乐会上演奏它，事实上这就是1830年3月17日他在华沙的首演。在那个时候，一首协奏曲从头演到底对于大多数听众来说过于严肃紧张，所以常常在各乐章之间插入一段歌剧咏叹调或者轻松的音乐。这一次，在第一乐章后面演奏了一首圆号的嬉游曲，即使这样，听众显然还是难以接受的：

“我的协奏曲第一快板乐章（大多数人是难以理解的）受到了喝采〔肖邦对他的朋友蒂特写道〕，但是我相信这是因为人们想表示他们听得懂，知道如何欣赏严肃音乐。各国都有够多的人喜欢充当行家！Adagio 和回旋曲乐章产生了很强烈的效果：弹完这两乐章后，掌声和喝采声是真正出自他们内心的。”

Ⅰ、Maestoso 第一乐章的开始基本按照古典传统，用了大段的乐队引子来呈示几个重要的主题。其中第一个也是最重要的主题是：

例238



1＝♭A $\frac{4}{4}$ 6 1.2 | 3 - - - | 2 - 1 7 |

6. #5 6.7 1 6 | 6 - #5

这个主题在钢琴进入时又一次出现，并且作为这个乐章的中间展开部的主要素材。

钢琴一进来，乐队就退居伴奏地位。肖邦擅长的乐器是钢琴；在乐队的运用上他从未感到非常自如。乐队在这里的作用，就象在许多早期浪漫派的协奏曲中那样，只是慎重地陪衬着独奏者。

Ⅱ、Larghetto 正是在这一乐章中，肖邦梦想着他新的意中人康斯坦特娅·格拉德科夫斯卡。这个美妙的夜曲般的乐章看来是受到意大利美声唱法的启发。肖邦在聆听歌剧和音乐会时对此赞叹不已，并且就在他创作这两首钢琴协奏曲期间的书信中，以极大的热情描述了这些演出。他用惊人的手法让钢琴在声乐风格的范围里歌唱，变化的幅度从下面这样的简单小曲直到最精致的绚丽飞翔的花腔变奏：

例239



1＝♭A $\frac{4}{4}$ #2 | 3 4.3♮2 5 | 1 7.6 7 - |

这一乐章的中段是感情炽热的歌剧宣叙调风格的摹仿，与弦乐震音颤抖的背景浑然一体。开头旋律素材再现时上升到感情的高峰。

乐队沉思般的后奏结束在流连徘徊的钢琴琶音中，仿佛诗人作曲家不忍离开他的梦境。

“在第二协奏曲的 Adagio乐章中有惊人宏伟的乐句，”李斯特写道，“对于这样的乐句他〔肖邦〕表示了明显的偏爱，他喜欢经常重复它们……。整首乐曲是近乎理想的至善尽美；它所表达的意境有时光芒四射，有时充满柔情的忧伤。”

Ⅲ、Allegro Vivace 标着“纯朴优雅”的末乐章象水晶般地清澈透亮，旋律则隐隐约约地有难以捉摸的波兰玛祖卡舞的节奏。这里几乎没有肖邦晚期的那种旋律上与和声上的深奥之处，但是它那质朴的感染力却是无法抗拒的。安东·鲁宾斯坦后来在谈到f小调协奏曲的作者时说：“肖邦是弹钢琴的吟游诗人，是钢琴的精神，钢琴的灵魂。”

f小调协奏曲的配器是长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号二，小号二，长号，定音鼓以及一般的弦乐器。

周　蕙译

阿伦·科普兰

(Aaron Copland)

1900年11月14日生于纽约布鲁克林

芭蕾组曲，阿巴拉契亚的春天

(Appalachian Spring, Suite from the Ballet)

1944年10月30日，对舞剧以及对当代三位杰出的作曲家来说，都是一个丰收之夜。那天，玛莎·格雷厄姆根据三部新的音乐上演了三首新作，她亲自编舞和在其中演出。这三部受伊丽莎白·斯普拉格·柯立芝委托而写的作品是：《我面前的镜子》（兴德米特的《艾洛狄亚德》，基于马拉美著名的同名诗歌，诗人为它花费了大半生的时光）、《幻想的翅膀》(米约的《春天的游戏》)和阿伦·科普兰的《阿巴拉契亚的春天》。对于那些象笔者一样有幸到华盛顿国会图书馆惠托尔礼堂去看演出的人，是值得纪念的夜晚。只有回溯到塞吉·狄亚吉列夫，才找到一个对当代作曲家产生作用之大可以与格雷厄姆相比的舞蹈经理。因为她在那时，就既是编舞者、和伟大的舞蹈家，又是经理人。虽然自那以后她仍有很大的发展，但当时似乎已是她艺术的顶峰。

第二年春天，格雷厄姆和她的剧团在纽约演出《阿巴拉契亚的春天》(1945年5月14日)。这年，《阿巴拉契亚的春天》同时获得普利策音乐奖，“纽约音乐评论界”授予它1944—1945演出季节最优秀的戏剧作品奖。与此同时，科普兰将这部芭蕾音乐编成管弦乐曲，1945年10月4日在卡内基大厅由阿图尔·罗津

斯基指挥纽约爱乐交响乐团首演。在演出的节目单上，科普兰写下了这部芭蕾产生的经过：

“这部芭蕾的音乐以玛莎·格雷厄姆的个性为出发点。很久以来我一直是她的舞蹈的欣慕者，而她对我的音乐一定也感到某种共鸣，1931年她选择我的《钢琴变奏曲》作为题为《酒神颂》的舞蹈的背景。记得我在“作曲家协会”的一场音乐会上首次演出了这首《变奏曲》后，格雷厄姆告诉我，她打算用这首乐曲创作一个舞蹈时，我异常吃惊。确实，只有对我的作品有密切共鸣的艺术家，才可能在节奏如此复杂、美学观如此深奥的作品中看到有舞蹈素材可以吸取。我还可以加上一句作为进一步的证明，公众的评论认为格雷厄姆的《酒神颂》象我的音乐一样复杂和深奥。

“自那以后，每隔一段时间格雷厄姆就和我计划合作写一部舞台作品。如果不是伊丽莎白·斯普拉格·柯立芝夫人在1942年初第一次给格雷厄姆提供了演出的机会，我们的计划就不可能实现。柯立芝夫人以她特有的精力将热情变为行动。她邀请玛莎·格雷厄姆为在华盛顿举行的1943年度柯立芝基金会秋季音乐节创作三部芭蕾，并委托三个作曲家——保尔·兴德米特，达利乌斯·米约和我——特别为这一节日演出写作总谱。

“耽搁了相当久之后，格雷厄姆给了我一个无标题的剧本。我建议作某些修改，她没有重大异议。1943年6月，我在好莱坞开始着手写这部芭蕾音乐，但是直到一年以后的1944年6月才在麻省剑桥完成。

“1944年10月，比原计划迟了整整一年，首演才在华盛顿举行。主要角色由格雷厄姆，艾立克·霍金斯，默塞·坎宁安和梅·奥唐纳担任。伊萨姆·诺古奇设计背景，伊迪丝·吉尔福德设计服装，路易丝·霍斯特指挥。不用说，柯立芝夫人坐在第一排她的

老座位上，兴趣之浓非同一般。这天晚上她正庆祝八十岁生日。

“《阿巴拉契亚的春天》的标题是格雷厄姆选择的。她借用了哈特·格兰的一首诗的题名，虽然芭蕾与诗没有什么关系。”

科普兰在《阿巴拉契亚的春天》管弦乐组曲出版时总谱上的序言里，借用这部芭蕾在纽约首演时埃里克·登比在《先驱论坛报》上（5月15日）发表的评论文章中的话，概括了芭蕾的情节。他写道，故事描写“……上世纪初宾夕法尼亚山区一座新建的农舍外面举行的新春庆祝会。未来的新娘和年轻的农民新郎表达了新的共同生活将会带来的种种喜和忧。一个老年的邻居不时示以万无一失的经验教训，福音传教士和他的信徒们提醒这对新夫妇人类命运的不可思议和可怕的一面。结束时，只剩下新婚夫妇安静而勇敢地在他们的新家里。”

原来的芭蕾总谱写成小型的室内管弦乐编制，包括长笛、单簧管、大管、钢琴、两把第一小提琴、两把第二小提琴、两把中提琴、两把大提琴和一只低音提琴。这种组合似乎有意识地要使音响简朴干净、美丽清晰，适合于音乐和编舞的构思。为大型音乐厅用的音乐会管弦乐队改编曲，虽然明显地保持了透明的音响和散发出春天的清新，但总是要更丰满一些（因为，虽然芭蕾的标题是在总谱完成后再选定的，管弦乐的改编本却是写在标题和诗意的编舞之后，难免不受到它的影响）。

科普兰为这部组曲音乐会初演写的节目单介绍，将芭蕾分成下列段落，用以把全曲连接成一个整体（节目介绍中所附的谱例，引自经常上演的管弦乐组曲，而不是现在已很少听到的、十三件乐器的原作）。

1．非常慢。在灯光中将人物一一介绍出。

2．快速。突然弦乐组同度奏出A大调的琶音，故事开始了。

一种既热烈又有宗教色彩的感情，是这一场的基调〔这一段当然也是全剧的主题，经数次暗示后才以下面的典型形式昙花一现地由小号吹出〕。

例240



小号

1＝A $\frac{4}{4}$ 5 1 | 4 - 3 - | $\frac{3}{4}$3 2 - | $\frac{4}{4}$2 - $\underset{\cdot}{5}$ - | $\underset{\cdot}{5}$

3．中板。新娘和她的未婚夫的双人舞——温柔而充满感情的场面。

4．相当快。基督教福音传教士和他的信徒。民间风味，令人想起方阵舞和乡村小提琴手的演奏。

5．较前更快。新娘的独舞——母性的预感，极端的快乐、担忧和惊异。

6．非常慢（同第一段）。过渡的场面，使人联想到引子。

7．安静而流畅。新娘和新郎日常生活的场面。基于一首震教徒歌曲主题上的五次变奏。由独奏单簧管奏出的主题是选自爱德华·D.安德鲁斯编辑，后来用《朴实天赐》之名出版的震教徒歌曲集。我几乎逐字借用的这首旋律，叫做《朴实的礼物》〔下面这首旋律，是震教徒赞美诗的头四行〕。

例241



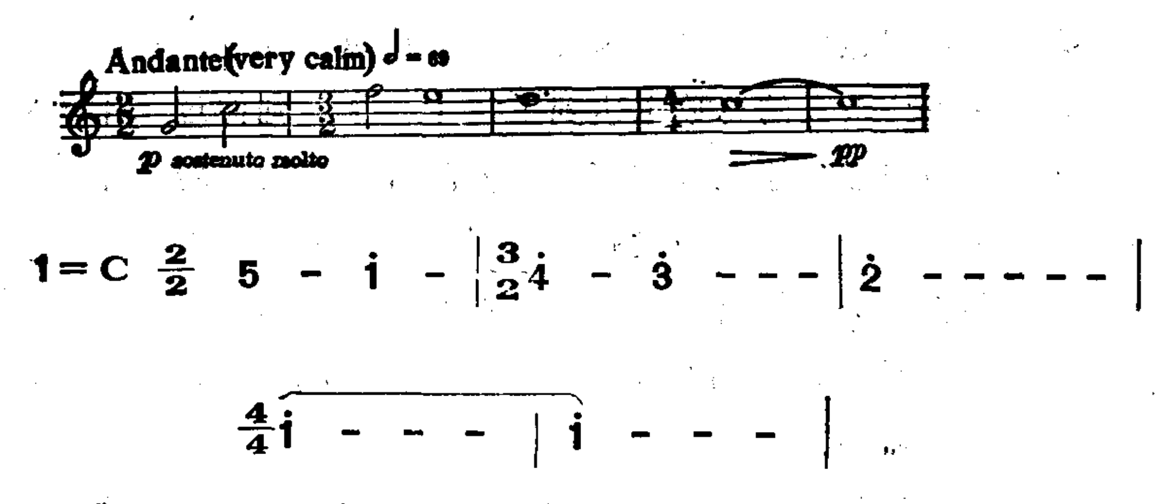
单簧管独奏

1=♭A 4/4 5 - | 2/4 1 12 3134 | 5 54 3 21 | 2 2 2 1 | 2327 5

朴实是天赐，自由是天赐，
降生人间是神的意志。
各得其所，安居乐业，
哪里都有爱情和喜悦。
人若能真正朴实，
弯腰折背不足耻。
翻呀，转呀都心欢，
美满生活靠血汗。

8、中板　尾声。新娘和她的邻居打成一片。结束时只留下这对夫妻在他们的新居里，安静而坚强。加弱音器的弦乐组咏唱着一个安静的、祈祷般的经过句，长笛与独奏小提琴最后一次奏出主要主题。

例242



《阿巴拉契亚的春天》组曲的乐队编制为：两只长笛、两只双簧管、两只单簧管、两只大管、两只圆号、两只小号、两只长号、定音鼓、木琴、小鼓、大鼓、钹、笛鼓（长鼓）、木

棍、木鱼、钟琴、三角铁、竖琴、钢琴以及常规弦乐组。

芭蕾组曲，小伙子比利

(Billy the Kid, Ballet suite)

紧接在《墨西哥沙龙》中运用墨西哥民歌的探索之后（1938年演出），科普兰的第一部尝试运用美国民间曲调，特别是用牛仔曲调写的牛仔芭蕾《小伙子比利》问世。

叙事诗中的传奇人物小伙子比利——美国歌曲与传说中的歹徒英雄——是真有其人。名叫威廉·邦尼；1895年生于纽约的布鲁克林，他的全家由于"淘金热"而迁往西部。比利在当时美国才到手的新墨西哥领地——圣菲和锡尔弗城长大，他的母亲在那里开一家供膳寄宿处。到他十二岁上，经常出入酒馆赌场，据说刺伤了一个辱骂他母亲的人。

比利很快就变成了一个冷酷的杀人犯，著名的不法之徒，西南部既使人恐惧又受人欣慕的人物。专门在林肯城与佩科斯河之间，现在新墨西哥州的西南角抢劫。二十一岁时被捕并宣判绞刑。他被戴上手铐脚镣后，还设法杀死两个卫兵越狱脱逃。在他二十一年的生涯里，杀人的总数也达到了二十一个。到他过二十二岁生日之前，被曾经是他友人的警官设下陷井而开枪击毙。据说比利身材修长，苗条匀称，风度翩翩。即使在极端危险的时刻，也带着快乐和无忧无虑的神色。当他进城时，经常出席舞会，舞跳得很好，总是受到妇人们宠爱并有许多忠实的朋友把他那犯罪的生涯吹得天花乱坠。

据一首受他启迪而传诵的叙事诗（有超过一打不同的关于小伙子比利的叙事诗被记录下来）说：

比利小子年纪轻，

在锡弗尔城就不正经。]
十二岁上开杀戒,
双枪绿林称豪杰。

墨西哥少女弹起六弦琴,
夜空下对比利一片痴心。
小伙子儿女情长、英雄气更盛,
他要找你,你无处逃生。

比利杀人不眨眼,
一动肝火就拔枪见;

虽说不幸死得早,
双枪夺走二十一条人命。

1938年,美国卡拉文芭蕾舞团指导林肯·柯尔斯坦委托科普兰为一部描写比利冒险活动的芭蕾舞剧写音乐。科普兰感到这样一部总谱应该包括一些牛仔音乐。但据说他是十分不喜欢牛仔歌曲的。然而,当他七、八月份在巴黎、纽约,最后在新罕布什尔州彼得博罗的麦克道威尔居地写这部芭蕾舞剧时,他发现自己的看法改变了。已完成的总谱中或多或少可认出一些《奇索姆古道》、《走吧,小牛》、《老爹爹》、《再见,老潘特》和《临终的牛仔》(《呵,不要把我埋葬在荒凉的草原上》)的点滴。科普兰没有采用《山上的家》,他说,因为,“总得有个终点吧”。

这部芭蕾舞剧由林肯·科尔斯坦编剧,欧根·洛林编舞并在1938年10月16日芝加哥市歌剧院作全世界首演时饰主角比利。

1939年科普兰将它编成芭蕾组曲,采用了全剧的大约三分之二音乐。在出版的总谱上印有科普兰写的剧情梗概(总谱采用的一些牛仔曲调,用方括号加在下面):

“故事的开始和结束都在一望无边的大平原上。芭蕾的中心

与比利生活的重要时期有关。第一场在一个边疆城镇的街头。〔由短笛吹奏的一首逍遥自在的牛仔歌曲《老爹爹》开始〕：

例243



短笛

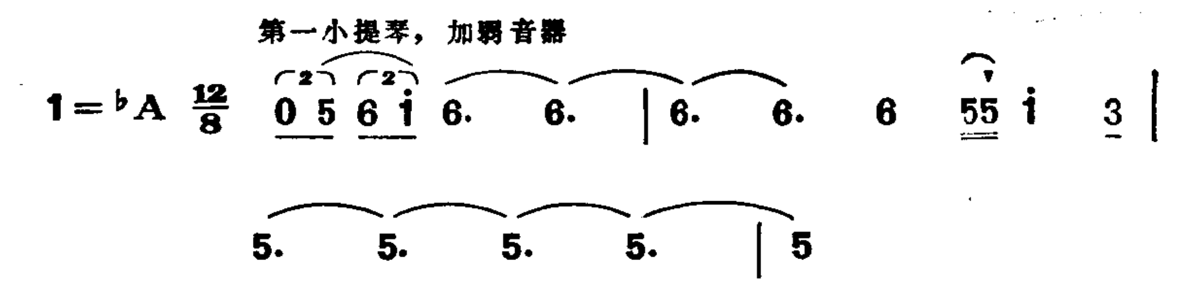
1＝♭A $\frac{2}{2}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ | $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{1}$. $\dot{1}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{3}\dot{2}$ |

$\dot{3}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$.

熟悉的人物缓缓走过。牛仔们上镇闲逛，有的骑着马，有的拿着套马绳〔这里长号影射另一首牛仔歌曲《走吧，小牛》〕。一些墨西哥妇女在跳哈拉比舞，被两个醉汉的争吵打断。比利第一次上场才十二岁，和他的母亲一起被吸引过来看热闹。口角越来越激烈，双方都拔出枪来，比利的母亲莫明其妙地被流弹打死。比利异常恼怒，毫不犹豫地从一个牛仔的刀鞘中抽出刀来，刺死了那个无意中打死他母亲的人，从此开始了他短暂而出名的生涯。接着很快展现了他生活中的一系列事件。夜里，在星光之下，比利和一群歹徒在赌牌。〔在这安静的段落，加弱音器的第一小提琴变化演奏以《呵，不要把我埋葬在荒凉的草原》开始的《牧牛童之死》这首歌〕：

例244





他以前的旧友帕特·加勒特带领一队警察前来追捕。一场恶战，比利被俘。他们酗酒庆祝。当然比利又奇迹般地越狱逃脱。在沙漠中，精疲力竭的比利和他的女友在一起休息，睡梦中，他感到黑暗深处有人马调动。警察终于追上了他，故事到此结束。”

《小伙子比利》的乐队包括长笛、双簧管、单簧管、大管各两支、四支圆号、三支小号、三支长号、大号、定音鼓、打击乐、竖琴、钢琴和常规弦乐组。

管弦乐曲，内涵
(Connotations for Orchestra)

1962年，纽约爱乐交响乐团迁往林肯表演艺术中心的新址，包括美国在内的好几个国家的作曲家们应邀为头一个演出季写作。当时的乐团指导是身兼指挥与作曲两职的伦纳德·伯恩斯坦，他对现代音乐一直有强烈的兴趣。而爱乐交响乐团的管理委员会也借此开幕良机，邀请不同国籍、风格大异的作曲家们写作新曲，以表示乐团对现代乐队曲的支持。

在美国，官办的广播乐团和广播电台并不多，而在其他许多国家，广播电台和广播乐队是宣传现代管弦乐的主力军。因此，在数量惊人的美国城市里，私人资助的乐队对待现代音乐的态度不仅日益友善，而且以能请到当代名作曲家为自己创作重要作品为荣，这件事实在值得当地人们自傲。这一转变自第二次大战以来

特别显著。

在促进这一转变的先进的指挥家中，有三个是纽约爱乐交响乐团的指挥，德密特里·米特洛波洛斯，伦纳德·伯恩斯坦和皮埃尔·布列。当然，他们三位都得益于塞奇·库塞维茨基在波士顿和坦格渥得，列奥波得·斯托考夫斯基在费城和纽约的几十年奋战，更不用说古斯塔夫·马勒第一次世界大战前夕负责纽约爱乐交响乐团两个演出季工作时的精力充沛的开拓工作。

纽约爱乐交响乐团在新址的开始的音乐会节目，就是这一重要传统的发展。生在布鲁克林，为帮助他的美国同行做了许多工作的阿伦·科普兰，为这第一场音乐会写点东西，确是再合适不过的了。

为这场演出，科普兰写了如下的说明（这里仅提到两个谱例）：

"纽约爱乐交响乐团邀请我为他们迁往新址：林肯中心爱乐大厅举行的首次音乐会写作品，促使我创作了管弦乐曲《内涵》。我在1961年初开始起草，1962年9月完成。考虑再三，我认为古典大师们的作品无疑能为这一盛典提供节庆和奉献性的气氛，而我则决定写一部给开幕典礼带来现代特征的作品，表现当今世界具有的紧张、理想和戏剧性。

"《内涵》是自1946年完成我的《第三交响乐》以来第一部纯交响乐作品。自那以后，我写过其他一些管弦乐作品——选自我的歌剧《温柔之乡》的《管弦乐组曲》，《交响颂歌》的修订稿，基于1930年写的《钢琴变奏曲》而写的《管弦乐变奏曲》，以及至今尚未上演的《七乐章的芭蕾》（1959）。其中没有一首（除了《交响颂歌》外）是一开始就为管弦乐演出写的。

"《内涵》也是我第一次运用十二音原则的管弦乐作品。我走

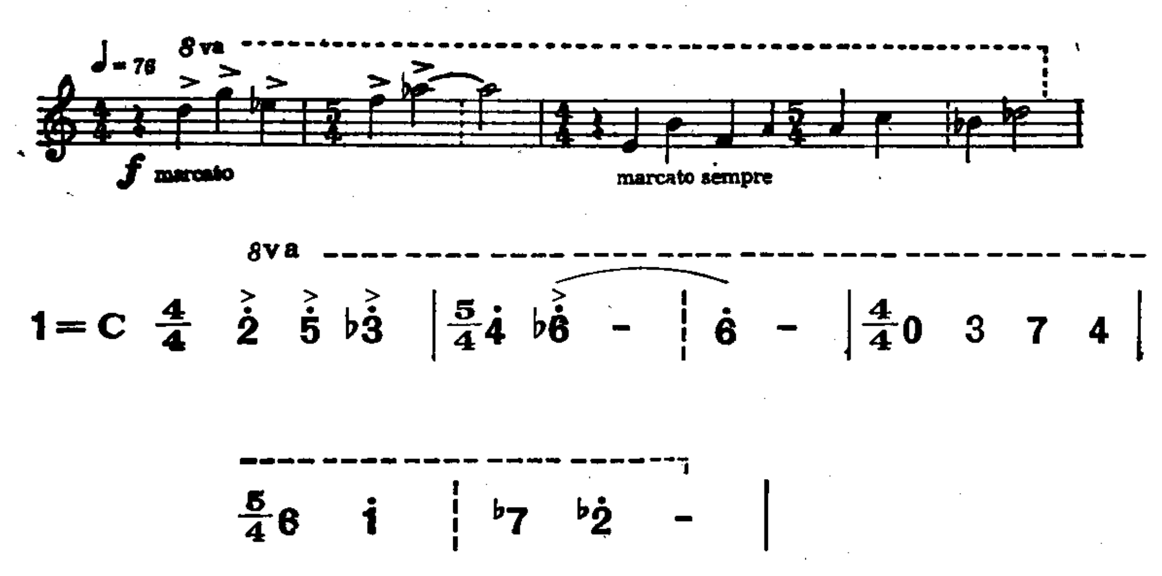
勋柏格这条路子的最早尝试，可以在1950年写的《钢琴四重奏》中看到。七年后在《钢琴幻想曲》中进一步发展。某些评论家在我的《钢琴变奏曲》和写于1927年的一首以E.E.卡明斯的诗为歌词的早期歌曲中，辨认出这些方法的早期痕迹。在《四重奏》与《幻想曲》中，这一序列第一次是作为主题呈示的。在《内涵》里，这一序列第一次听到时是垂直的三–四个声部的和弦，当然，其中没有一个共同音：

例245



“这些和弦横向排列出来时为我提供各种比较抒情的可能〔接近乐曲开始处就有这样一个例子〕。


例246



“字典解释“connote”这一动词的意思为“暗示”,表示除了“基本的意义以外的意义”。这里，音列的基本架子是“基本意

义”，它给人指出可供探索的范围。接下来的处理，竭力探索其他的含义——瞬息闪现成作曲家本人也可能需要逐步发现的涵义。另一方面，听众可以自由地去发现他们自己所理解的意义，其中有些也许是作者想都没有想到的。

“结构上，这部作品最接近巴洛克的恰空舞曲形式的自由处理。基于开始几个和弦及其内含的旋律音程的一系列变奏提供了基本骨架。这些变奏有时可以清楚地一段段分开，有时可能辨不出来。象我的《管弦乐变奏曲》一样，问题是要构成一个有连续性、有戏剧力量并有内在的统一性的总的线条。正如多次指出，十二音技术提供了大块的材料，但是它不能建造大厦，必须由作曲家来建造。

“在标题页上管弦乐《内涵》带有如下题献词：受纽约爱乐交响乐团委托之作，庆祝它在林肯艺术表演中心的首次演出，并献给乐队的全体成员及其艺术指导伦纳德·伯恩斯坦。

“乐曲为大型管弦乐队编制：三支长笛、短笛、两支双簧管、英国管、四支单簧管(包括降E调和低音单簧管)、两支大管、低音大管、四支圆号、四支小号、大号、定音鼓、钢琴、钢片琴和一个大型打击乐器组（由五人演奏）〔包括钢板钟琴、木琴、颤音琴、小军鼓、高音鼓、铙钹、低音鼓、康加鼓、木鱼、成套木鱼（高音和中音）、一对定音鼓、木棍、三角铁、金属片、锣〕。”

林肯肖像

(Lincoln Portrait)

美国刚卷入第二次世界大战不久，安德列·科斯特莱涅兹①去找三个美国作曲家请他们写作三部美国伟人的音乐肖像，表现

① 科斯特莱涅兹(Kostelenetz, Andre, 1901—1980)俄裔美国指挥，1930年起任哥伦比亚广播系统指挥。

“我们国家宏伟的气概”。结果产生了维吉尔·汤姆生的《拉瓜迪亚市长圆舞曲》、杰罗姆·克恩的《马克·吐温乐队肖像》和科普兰的《林肯肖像》。

科普兰叙述他对这一邀请的反映说：

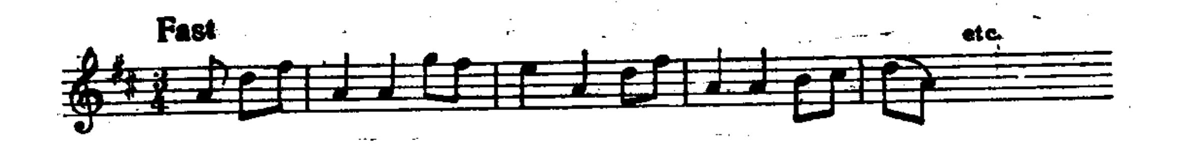
“1942年1月，安德列·科斯特莱涅兹建议我写一部美国伟人的音乐肖像，他还正式邀请我创作这样一首作品并答应广泛演奏，逼我上马。我首先想到的是写美国所有的作曲家的守护诗人华尔特·惠特曼的肖像。但是，柯斯特莱涅兹解释说他计划的这一组肖像中已有一个文学家了，劝我改写一个政治家。这样，选择林肯为我作品的主题看来就是必然的了。

“当我和维吉尔·汤姆生讨论这一题材时，他亲切地指出，象林肯这么一位卓杰的人物，恐怕没有一个作曲家能指望自己的音乐配得上他。这话当然没错。不过，供你作画的对象不会沉默的。有林肯本人在启发我，我下决心一试。

“林肯的书信和演说提供朗诵词。选择几段特别适合于我们今天形势的引文是比较容易的事。我避免专门引用大家熟悉的片断，他那闻名世界的演说我只让自己引用一次。选段的次序和安排都是我自己决定的。

“二月写初稿“4月16日结束《肖像》。几个星期以后完成了管弦乐配器。我采用了自己的音乐素材，只用了那一历史时期的两首歌曲：著名的《坎普敦赛马》和最早于1840年以《恼人的萨潘特》的题目出版、现在以《春野之山》一名而为人熟知的那首叙事歌曲。

例247



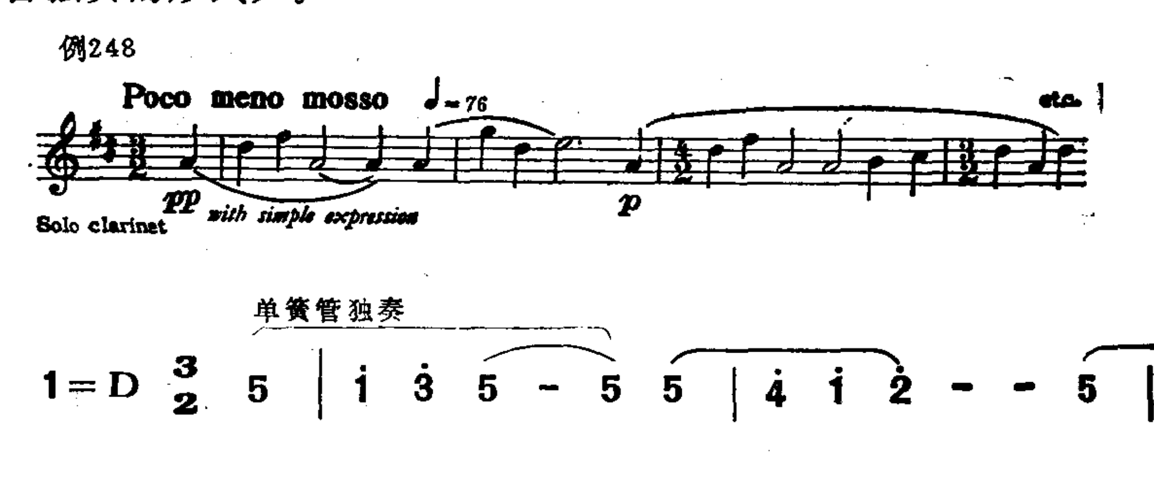
1＝D 3/4 5 1̇ 3̇ | 5 5 4̇ 3̇ | 2̇ 5 1̇ 3̇ |

5 5 6 7 | 1̇ 5

两首歌都不是逐字逐句地引用，而是以我在《小伙子比利》中运用牛仔歌曲那样的方法，将曲调加以自由地运用。

“乐曲大致分成三大段。在第一段里，我想暗示萦绕着林肯个性的那种神秘的宿命。这一段的结尾处表现他亲切平直的精神〔通过《春野之山》的许多巧妙的变形中的第一个来暗示用单簧管独奏的形式〕。

例248

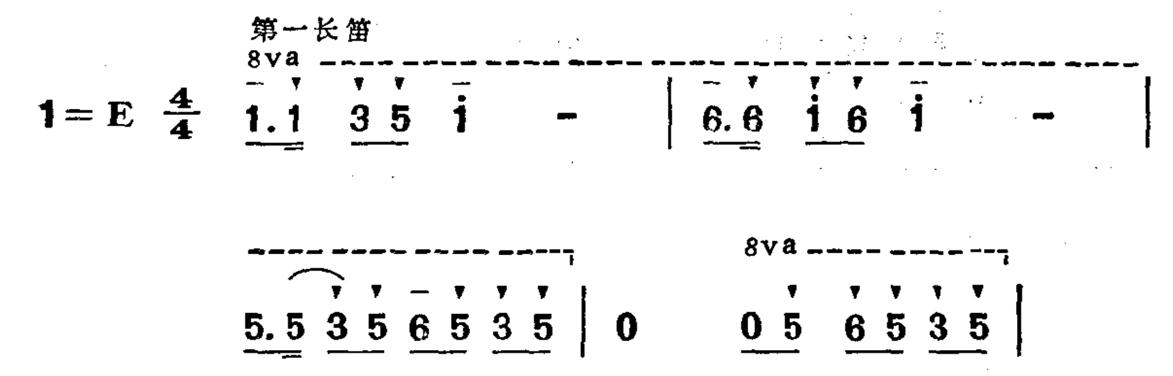


4/2 1̇ 3̇ 5 - 5 - 6 7 | 3/2 1̇ 5 1̇

快速的中段简单描述林肯生活的时代背景〔在这一段里的一些片断明显地可看出得自斯蒂芬·福斯特的《坎普敦赛马》〕。

例249





中段逐渐融入结束的段落。在结束段里，我唯一的目的是要给林肯自己的话配上一个简朴而令人难忘的框架用最简单的方法，原来的滑稽小调《春野之山》经过了种种变化，犹如林肯其人，最后越来越高大地重现，以表示我们记忆中的林肯的近乎神话般的品质〕。”

例250



《林肯肖像》的朗诵词如下：

“同胞们，我们不能逃脱历史。”

这是他说的：

这是亚伯拉罕·林肯说的：

“同胞们，我们不能逃脱历史。本届国会和本届政府的诸君将被人们牢记，不管我们自己是否愿意。谁也不能因其个人作用的大小而得以幸免。我们通过的这场烈火的考验将永远照耀我们

——不论是光荣或耻辱——直到最后的一代。我们——我们在此——大权在握重任在身。”

他生于肯塔基，在印第安那长大，在伊利诺斯居住。

这是他说的。

这是亚伯·林肯说的。

“宁谧平静的过去时代的信条不适用于暴风骤雨的今天。眼前是困难重重，我们必须顺应时势，挺身而出。面对新的情况，我们必须作新的考虑，新的行动。我们必须解放自己，才能拯救我们的国家。”

站直时他六呎四寸高，这是他说的。他说：

“这是两种原则——正确与谬误——之间的永恒斗争……后者的精神就是：‘你去劳动，你去工作，你去买面包——我就等着吃面包。’不管这条原则是从哪里出来的，从国王的口里说出来，或者从一个种族那里说出来作为奴役另一个种族的理由，同样都是一条残暴不仁的原则。”

林肯是一个安静的人。亚伯·林肯是一个安静忧郁的人。

当他讲到民主时，这就是他的话、他说：

“我不愿当奴隶，也不要做主人，这就是我对民主的看法。凡与此不符者，不论其差距大小，都不是民主。”亚伯拉罕·林肯，合众国的第十六届总统，在他的同胞的记忆中永垂不朽。因为在格梯斯堡的战场上，他说过这样的话：

“我们这些活着的人，应该献身于摆在我们面前的伟大目标；我们必须竭尽一切力量，以便使这些死难者不致白白牺牲，以便我们的民族得到新生，以便使一个民有、民治、民享的政府不致从地球上消灭。”

总谱题赠给安德列·科斯特莱涅兹，他于1942年5月14日在

辛辛那提指挥辛辛那提交响乐团在该团的一次艺术家抚恤金募捐音乐会上首演。1946年2月14日，在阿图尔·罗津斯基的指导下，这部作品成为纽约爱乐交响乐团的曲目。乐队编制包括：长笛、短笛各两支、英国管、两支单簧管、低音单簧管、两支大管、低音大管、四支圆号、三支长号、大号、大鼓、小军鼓、铙钹、锣、钟琴、雪橇铃、木琴、钢片琴、竖琴及弦乐组。

剧 场 音 乐

(Music for the Theatre)

科普兰最早产生影响的作品之一是他那一上演便立即获得成功的《剧场音乐》，它的成功也许得部分地归功于他将美国爵士乐的各种方法审慎地结合在一起。在寻求一种美国本地的音乐语言时，还有什么能比追随欧洲作曲家的榜样，从他们本国人民的民间音乐中吸取灵感更有逻辑呢？

虽然才二十多岁，科普兰通过他的早期作品已引起人们这么大的注意，他被找去为作曲家协会创作一首新作。在作曲家协会的音乐会之前，塞奇·库塞维茨基已经对年轻的科普兰有很高的评价。1925年11月20日他指挥波士顿交响乐团在波士顿交响乐大厅首次演出了《剧场音乐》。十一天以后，库塞维茨基和波士顿交响乐团音乐家小组在纽约市政大厅作曲家协会的音乐会上演奏了这首充满生气的作品。根据第二天《纽约时报》的报导，它受到“狂热的欢呼”。

这是一首不大的乐曲，实际上是一首五个短乐章构成的组曲，小型乐队编制，包括长笛、短笛、双簧管、英国管、降B调单簧管、降E调单簧管、大管、两支小号、长号、木琴、钟琴、小军

鼓、木鱼、带吊钹的大鼓、钢琴、第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴各两把、低音提琴（在大音乐厅演奏时，弦乐可根据指挥的意见随意增加）。

1、楔子：Molto moderato　两只小号神气活现地对唱以后，双簧管独奏响起怀旧之音，气氛变得较安静。在插进半持续低音式节奏的一段急骤的爵士乐之后，返回到双簧管独奏的忧郁的气氛。

2、舞曲：Allegro molto　大管独奏和一个加弱音器的长号在每小节的第一拍加上重音，奏出了一个容易记住的、典型的早期爵士语汇的片段，这种爵士语汇以大小三度的交替为特征：

例251



大管独奏

1＝C $\frac{5}{8}\left(\frac{2+3}{8}\right)$ 3 ⁝ 3. | 4 ⁝ 4. | 3 3 ⁝ 1. | ♭3 3 ⁝ 1. ‖

8va

接着模仿查尔斯·劳洛的《纽约的人行道》中的歌词“东边，西边”，使人想到科普兰是出生在纽约城的。开始处的爵士风格的乐句一再反复，确定了这一“舞曲”气氛——在小号和长号的嘹亮音响中出现得最多。

3、间奏曲：Lento moderato　这一布鲁斯风格的慢乐章由忧郁的英国管独奏开始。旋律由单簧管接奏，轻柔的钢琴和钟琴的声音构成富于想象力的闪闪发光的背景衬托着它。结束时，英国管再次奏出第一乐章响亮的开始部分。

4、歌舞表演：Allegro vivo　这一类似诙谑曲乐章的活

跃情绪，好象是对二十世纪商业化流行音乐的嘲弄模仿。据说科普兰是想到了杂耍剧的人物小斯努克斯的创造者范妮·布赖斯。

5、尾声：molto moderato 第一乐章开始时神气活现的小号演奏现在轻柔地在单簧管上重又出现，好象来自远方。简洁而富有诗意的结尾是一种梦幻般的对往事的回忆。也许，二十世纪并不象我们想象那样严峻，那样粗野。

墨西哥沙龙

(El Salon Mexico)

当1937年8月27日卡洛斯·恰维斯指挥墨西哥城交响乐队首次演出阿伦·科普兰的《墨西哥沙龙》时，《菁华》的音乐批评家格·巴奎伊洛·福斯特报导说，科普兰的音乐令人惊异。他认为科普兰综合了最强烈和最有特点的墨西哥旋律、节奏及和声，"保持了墨西哥歌曲的清新美丽而毫不走样。"他还补充说，科普兰写的墨西哥音乐就象只有墨西哥作曲家才能写出的一样，"用最纯粹最完美的形式，体现了我们民歌的实质。"（这几乎象西班牙作曲家法亚对德彪西的《伊贝利亚》的道地西班牙风味所作的赞美完全一样）。不仅墨西哥的评论家，墨西哥的听众也对它报以热烈的欢迎，不亚于对他们自己的作曲家雷维尔塔斯的最优秀作品。第二年夏天，《墨西哥沙龙》在国际现代音乐协会伦敦音乐节上作欧洲首演时，也受到相同的热情对待。

虽然这时科普兰也许还没有意识到，《墨西哥沙龙》是往后许多作品〔《小伙子比利》(1938)；《林肯肖像》(1942)、《阿巴拉契亚的春天》(1944)〕的先驱，它们都吸收和用通俗风格改编了他本国的民间曲调，同时仍然保持了科普兰的笔触。也是由于这个原因，他对《墨西哥沙龙》缘起的描述特别有趣，虽然文

字还是那样典型地谦虚而近乎自我否定。

“如果你曾到达墨西哥，你就可能懂得为什么一个作曲家会想写一部关于它的音乐。虽然如此，我还是应该承认，当1932年我离开墨西哥时，那是第一次去那里之后，发现深深扎根于我脑海里的也正是这个想法时，不免大吃一惊。并不是说我好象以前没有出过远门一样。我也走过不少地方，甚至远到摩洛哥的老非斯探险，但都没想写一首音乐纪念物。墨西哥一定是有着与众不同之处。也许不只是墨西哥——可以说，如果没有“墨西哥沙龙”的存在，也许我根本不会写这首乐曲。

“记得起初是从安尼塔·布伦纳的旅游指南一书中谈到关于‘墨西哥沙龙’的记载。在‘娱乐场所’这一项里她说：‘墨西哥沙龙是哈莱姆纽约黑人区式的平民夜总会，有大型的古巴管弦乐队。有三个厅，一个专供象你这样服饰的人，一个供穿工装衣裤，但脚上穿鞋的人，还有一个厅供人们赤脚跳舞。’布伦纳忘了提到墙上有张告示，写着‘请不要把烧着的烟蒂扔在地上，以免烧痛女士们的脚。’她还应预先告诉不熟悉情况的旅游者，当你来到时，上楼前，有一个站在楼梯口的守门人毫不在乎地对你进行搜身，检查你是否已把所有的‘防身武器’寄存在大门口了。这里，还应提到墨西哥沙龙特有的另一个奇怪的习惯：当舞厅于清晨五时关门时，穿工装的顾客们认为犯不着再花时间回家，他们蜷缩在墙边的椅子上，乘早上七时上班之前赶紧打两小时瞌睡。

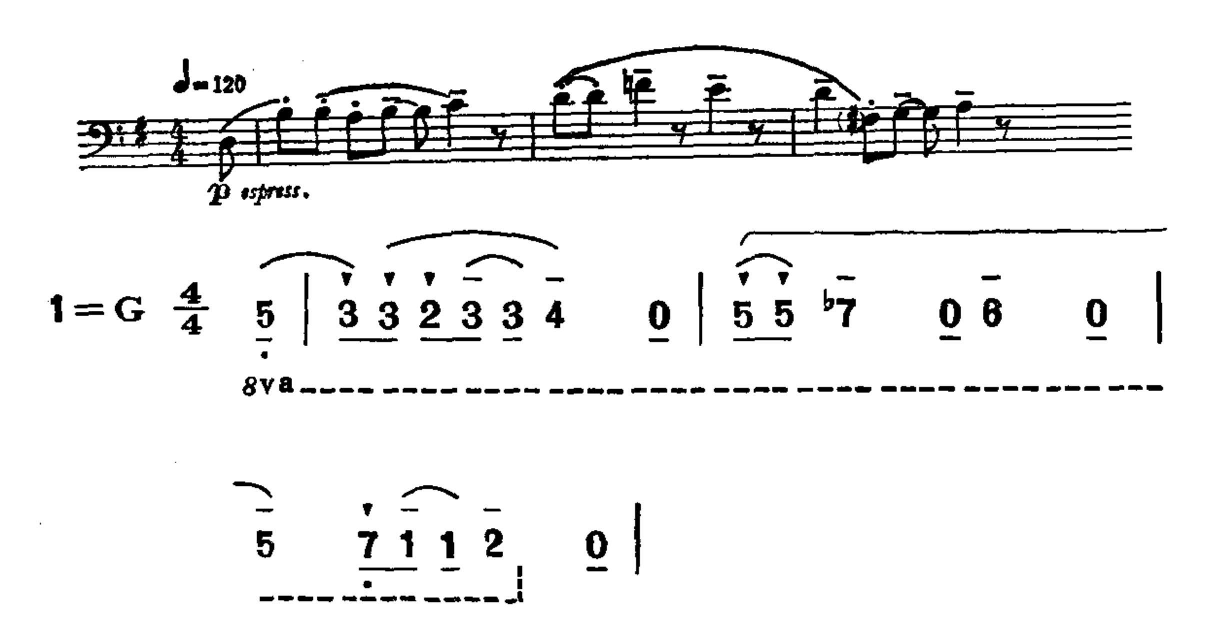
“当然，墨西哥也有比‘墨西哥沙龙’更深刻的一些方面，其中有些在我首次旅行期间激起了音乐的联想……但我本能地感到，一个作曲家要写一首表现这个陌生国家的那些更深刻的事物的乐曲，仅仅去旅游是远远不够的。这样我就想到了‘墨西哥沙龙’。并不是在那里听到的音乐和吸引我的舞蹈，而是那地方的精神面

貌。难以言喻的是，当你在这拥挤的大厅里转来转去时，你会感到与墨西哥人民有了真正有血有肉的接触——你在遥远的他乡时有时会突然看到一个民族的菁华——他们的人性，他们的又一种腼腆，他们的尊严和独特的魅力。我完全记得，就是那一瞬间产生了要写一首关于墨西哥的乐曲并称它为《墨西哥沙龙》。

“有了要写一首乐曲的想法并不等于有了乐曲的本身。任何作曲家都会这样告诉你，迟早必须收集音乐主题或曲调，有了它作品才能最终形成。我自然想到要用流行的墨西哥旋律作主题素材，夏勃里埃和德彪西曾毫不犹豫地借用丰富的西班牙旋律（在《西班牙》和《伊贝利亚》中），所以它为象罗伯特·麦克布赖德和我自己这样的美国人运用我国南方大门口的拉丁美洲曲调提供大量的先例。作曲家们将外国韵味转化成音乐语汇是最简单的方法。我这就寻找适当的民间素材作为《墨西哥沙龙》的基础。

“墨西哥的流行曲调并没有什么非常特别之处。我的意图不仅是要逐音地引用它，而且要在不歪曲原有的朴素风格的前提下加以发挥。〔科普兰过于谦虚。他对墨西哥曲调的“歪曲”往往是非常复杂的节拍、节奏、旋律甚至是和声的发展，但仅仅用以（对于美国听众来说）加强它们的拉丁美洲的特点〕。我引用的曲调，大都来自旅居墨西哥首都的一位美国人弗朗西斯·图阿收集出版的一本不引人注目的小册子《墨西哥歌手》。我后来加上的另一些，引自鲁宾·莫·康波斯的一部博学的书《墨西哥民俗与音乐》。对两位作者我表示感谢。直接引用的一首完整旋律是《飞蝇》（康波斯书中的第84首。见谱例252），紧接在引子之后（引子中可看到《未熟的果子》和《耶稣》的片断）引用了两次。在交响乐作品中运用民歌素材，往往会带来曲式上的困难。作曲家们发现，除了加以重复之外，几乎没有什么手法可运用。不可避免地会产生将毫不

相干的一颗颗旋律珍宝连成一串的危险。最终我采用了一种变相



的集锦的形式；为了达到简洁而连贯的效果，有时墨西哥的主题与这些主题的发展交织在一起。

“这部赞美墨西哥的作品完成于明尼阿波利斯北面250英里的明尼苏达州的贝米吉，在那里我度过了1934年的夏天（由此可见我对墨西哥的印象之强烈）。由于插进了另外的事，配器直到两年后才动手。那时我再一次去墨西哥，直到1936年7月终于完成了这部作品。”

《墨西哥沙龙》的乐队编制为：短笛，二支长笛，二支双簧管、英国管、二支单簧管、低音单簧管、二支大管、低音大管、四支圆号、三支小号、三支长号、大号、定音鼓、铙钹、军鼓、铃鼓大鼓、中国刷子、木鱼、木块、匏、木琴、钢琴及惯用的弦乐器。

管弦乐曲，声明

(Statements for Orchestra)

受作曲家协会委托，供明尼阿波利斯交响乐队演奏的《声明》，

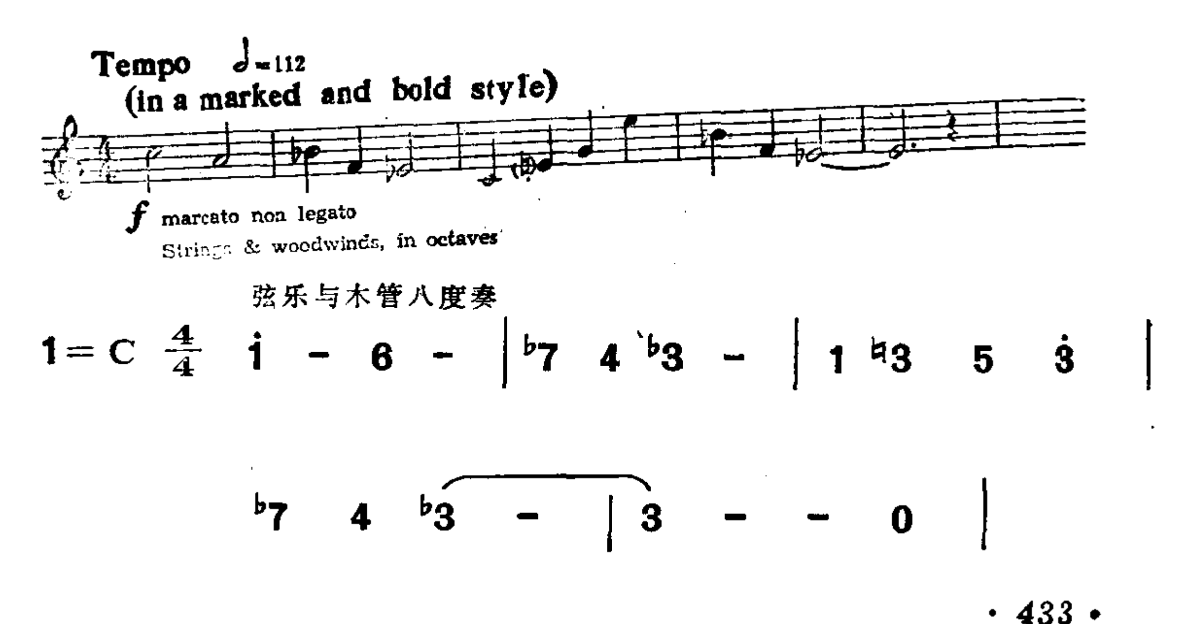
是科普兰最严肃的作品之一，属于他写作小型作品的时期。这一时期的作品包括《维特伯斯克》——一首供钢琴、小提琴、大提琴演奏的犹太主题练习曲；《钢琴变奏曲》——其中的“密度”或表情的集中即使在科普兰的卡农法则中也是少有的；《“小”交响曲》——它的写作与《声明》同时进行。其中有些总谱刚刚写就时，对许多音乐爱好者来说似乎是难以接受的。因此，人们有这样的印象，仿佛科普兰只是在艺术的驱使下写出来的，不管它们“是否能为人所接受”。

《声明》写于1932年与1935年夏天之间，先后在墨西哥城雅多的艺术家聚居地、纽约的友人湖、明尼苏达的贝米吉、麻省的剑桥、新汉普夏州、彼得博罗的麦克道威尔聚居地等处写作。1935年6月于纽约完成配器。

“选择‘声明’这样的标题，”科普兰写道：“表明它是一个个性格鲜明，简短扼要的管弦乐乐章，长约三分钟，各乐章都加有可引起联想的标题，以帮助听众懂得，作曲家在写作时想的是什么。”

Ⅰ.《好斗》：第一首声明基于一个粗鲁的主题，由长笛、双簧管、大管和弦乐组互不相让地齐奏。

例253



随着乐章的开展，瘦瘠刺耳但很有表情的对位声部越用越多。

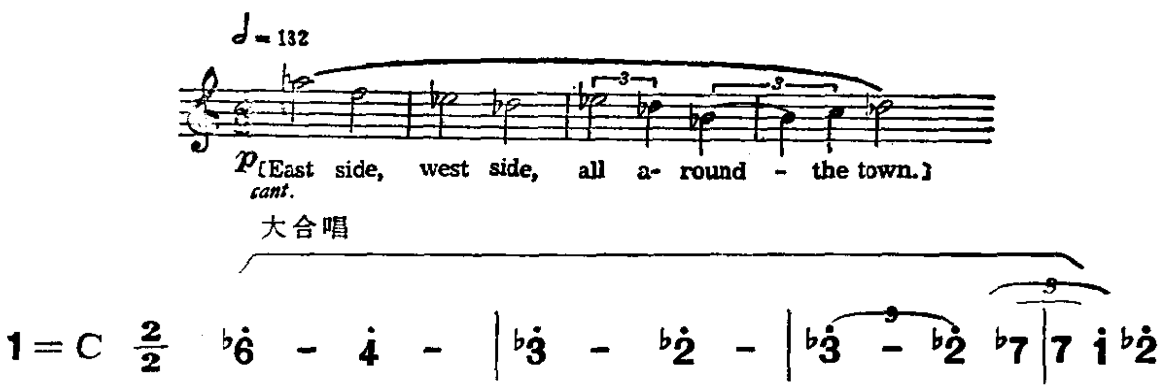
Ⅱ、《神秘》：标以 dolce，misterioso 的短小的主题片断定下了这一简明的乐章的基调。由于着重突出长笛独奏与铜管，完全不用弦乐器，乐队的色彩十分醒目。

Ⅲ、《武断》：这一乐队全奏的非常自信的乐章，结构为三部曲式：A—B—A。简短的中段用了科普兰的《钢琴变奏曲》的主题，由独奏圆号与独奏小号强有力地轮流声明。

Ⅳ、《主观》：Calmo，expressivo 这一乐章只用弦乐，单独的弦乐声音放在这样的上下文中显得特别清新。当然，按传统，弦乐最适合于微妙地表现动摇不定的主观情绪。

Ⅴ、《侵略》：标题表现一种说不上讽嘲至少也是幽默的意图。引用的流行小调《纽约的人行道》也是这样，由短笛漫不经心地吹奏。

例254



伴奏在节奏上错开，令人想起一架坏了的手摇风琴或旋转木马出了差错（三只单簧管加上小鼓的轻击），增添了滑稽的效果。

Ⅵ、《预言》：终曲似乎返回到强烈的主观气氛，以独奏小号的庄严旋律为核心，一个音响嘹亮的壮丽高潮打断了小号的旋律。最后，小号旋律在纤巧的钟琴声中逐渐消失。

《声明》采用的乐器有三支长笛、短笛、两支双簧管、降E调单簧管、两支降B调单簧管、低音单簧管、英国管、两支大管、低音

大管、四支圆号、三支小号、三支长号、大号、定音鼓、锣、大鼓、钹、钢板钟琴、三角铁、小鼓、敲板以及按照习惯声部分法的常用弦乐器。《声明》的第五、六两段于1936年1月9日由明尼阿波利斯交响乐队在国家广播公司广播演出，指挥为尤金·奥曼迪。全曲首演于1942年1月7日，由纽约爱乐乐队在卡内基大厅演出，指挥是德密特里·米特洛波洛斯。此曲题献给(大)玛丽·邱吉尔。

小交响曲（第二）

阿伦·科普兰的“小”交响曲只有短短的十五分钟，但这十五分钟内容之凝炼只有出自大师手笔。不论由于它的紧凑的表情、严密的逻辑、复杂的布局，还是仅仅由于作为迷人的音乐而令人叹绝，谁也不会怀疑这部乐曲中表现出许多事件——与他后来写作的无忧无虑的“事件”大不一样。这绝不是说这部“小交响曲”听上去过时，而是从积极意义上讲，可以听出它显然属于科普兰的成熟时期，也即他写出几部最有力而且最有个性的作品的时期。

《“小”交响曲》在1931年动笔，到1933年完成，其前科普兰写了《维特伯斯克》，《钢琴变奏曲》，管弦乐曲《声明》。当这些作品还没有听熟时，它们在许多音乐爱好者听来容易感到严峻，或者干脆感到很深奥。再说，《小交响曲》的拍子多变，节奏交错，很难演奏。因此，虽然早在1934年11月23日，《小交响曲》就由卡洛斯·恰维斯指挥在墨西哥城演出，而它的美国首演还是等到十年之后，于1944年1月9日由列奥波得·斯托考夫斯基指挥国家广播公司交响乐团上演。尽管我们认为对于乐队演奏员和听众来说，它已不那么可怕，比起科普兰的真正流行的作品来仍旧很少演奏。

乐曲包括三个乐章，不间断演奏。

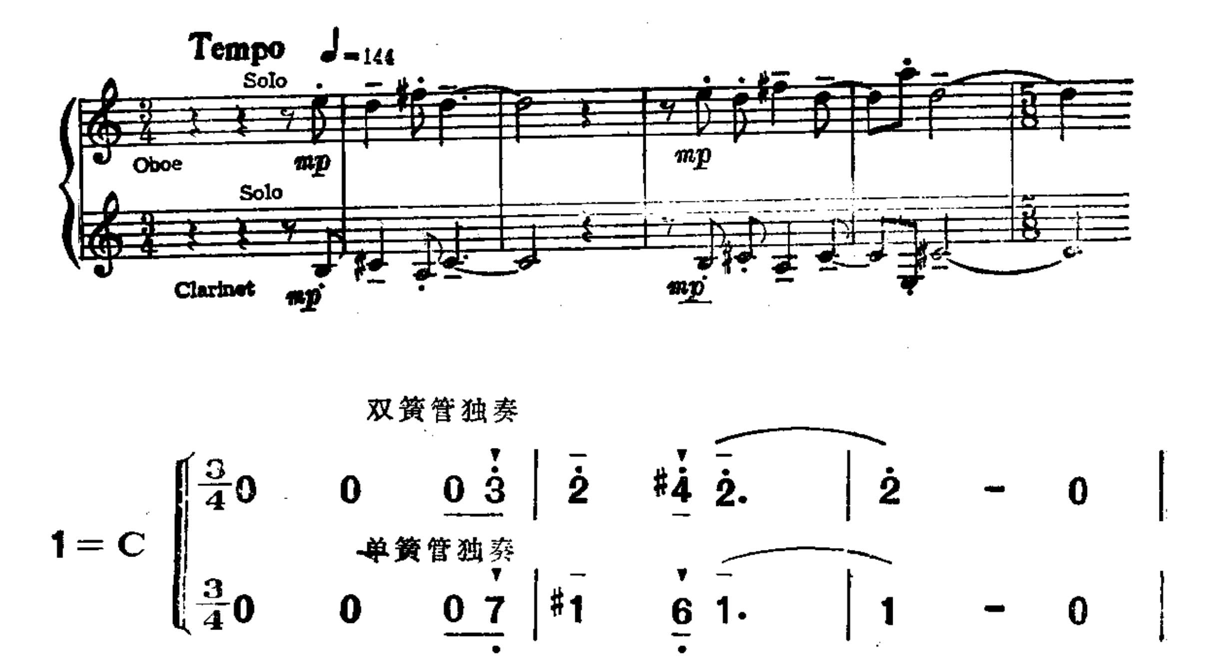
Ⅰ、速度：四分音符相等于144(incisivo)。开始的乐章与传统的第一乐章、或称奏鸣曲快板形式关系很接近。一个鲁莽的跳跃主题先由木管组奏出，从乐队的一个组跳到另一个组，集中地展开十二页多总谱。

例255



在发展的顶峰突然被加弱音器的小号的柔和的持续音打断。在它的衬托之下，独奏单簧管与双簧管形成二重奏，唱出了具有强烈对比和稍带爵士风格的第二主题：

例256

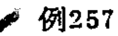


0 3̇ 2̇ #4̇ 2̇ | 2̇ 6̇ 2̇ - | 5/8 2̇

0 7 #1 6 1 | 1 3 #1 - | 5/8 1

中间的发展部分将正副两个主题的片断抛来抛去，然后有强烈的再现部的印象，或者说是以稍带变化和紧缩的形式再现两个主题。长笛和双簧管演奏的一个柔和的乐句，将第一乐章不间断地引向第二乐章。

Ⅱ、速度：二分音符约相当于44。开始四个音沿着音阶缓慢地下行，它是最古老也是最新鲜的旋律语汇。从中音长笛奏出的开始乐句直到最后的高潮，这四个音一直支配着整个第二乐章。



例257



中音长笛

1=C 2/2 ♭7 - 6 - | 3/2 5 - 4 - - - |

其间，中段微带对比的旋律，以轻轻摇晃的节奏徘徊于相邻的两个音之间。结束时，同样也由一个简短的旋律不间断地连到下一乐章。

Ⅲ、速度：四分音符相等于 144 (preeiso e ritmico)。带谐谑曲风格的终曲，是科普兰最令人眼花缭乱的乐章之一。它将前两乐章的主题材料加以变化，与末乐章自己的轻快活泼的主题素材结合起来。交响乐开始主题变得抒情。最后以异常辉煌的音乐

结束了全曲。

《“小”交响曲》的乐队编制为短笛、两支长笛、中音长笛、两支双簧管、低音双簧管、英国管、两支单簧管、低音单簧管、两支大管、低音大管、四支圆号、两支小号、钢琴及惯用的弦乐组。

第三交响曲

从《墨西哥沙龙》（1937）和《小伙子比利》（1938)开始，继之以《林肯肖像》（1942）和《阿巴拉契亚的春天》(1944），科普兰通过发展一种较纯朴的风格，采用传统和民间曲调进行改编，有意识地追求并赢得了广大的音乐听众后，开始不那么大量采用通俗可辨的主题，写作较为传统的(所谓“古典的”或“抽象的”)作品，如《钢琴协奏曲》、《钢琴奏鸣曲》、《单簧管协奏曲》、《钢琴四重奏》和1943年受库塞维茨基之托写的《第三交响曲》。

根据科普兰自己的叙述，当他接受这一委托时，数年来一直在收集主题，有待于哪一天会将它们集中在一部交响曲中。1944年8月他在墨西哥的一个小村子开始写总谱，第二年4月完成第一乐章，8月写成第二乐章，1946年1月完成第三乐章，第四乐章的配器完成于1946年的9月29日，刚刚赶上抄成乐队分谱供它的首次演出。1946年10月18日，这部作品由波士顿交响乐团演奏。

为这次演出，科普兰写了如下说明：

“写作一部交响乐必然会产生一个问题：它要表现什么。我想，如果强迫自己，我也能够为我的交响乐编出一套思想基础的。但是，如果这样做了，我是在说谎，或者至少是事后加上去的，有对有不对；但是在创作时毫不起作用。

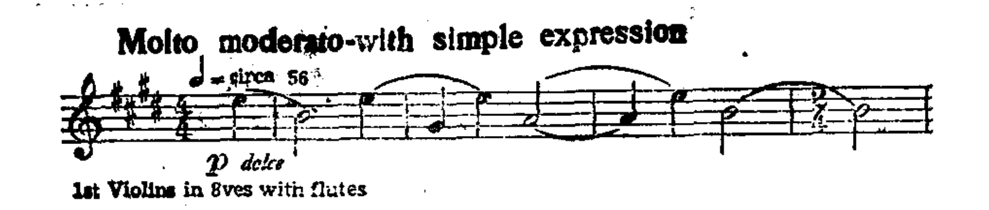
“有一点应该指出，这部交响乐不引用民间的或流行的音乐素材。在二十年代后期，习惯把我算作交响爵士乐作曲家，着重点

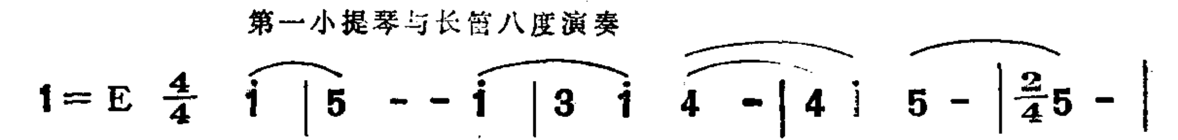
在爵士作曲家。近来，我又被归入美国文化的泡制者之列。在这部作品中，任何与爵士或民间素材的联系都完全是无意识的。

“为那些喜欢有纯粹音乐方面的向导引路而通过陌生领域的人，我把这部作品的技术轮廓按乐章分析如下：

“Ⅰ、Molto moderato 性格开阔而有表现力的第一乐章，以E大调开头并结束（没有采用一般交响乐第一乐章习惯用的奏鸣曲快板形式）。三个主题都被清晰朴素地呈示出来，没有引子，一开头就由弦乐奏出第一主题：

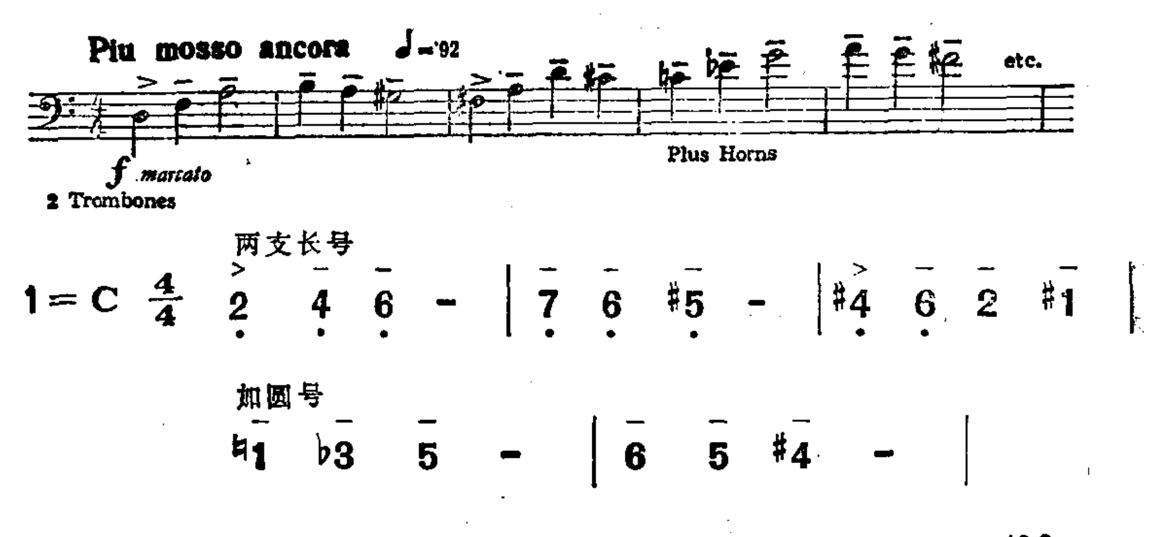
例258





第二主题由中提琴和双簧管演奏，情调相近；第三主题比较大胆，在长号和圆号上出现：

例259

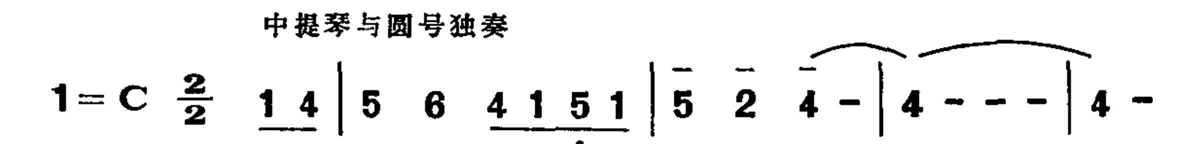


整个曲式形成拱形，中间部分比较有生气，结束段落扩展为尾声，它是开始时音乐素材的扩大。第一与第三主题在交响曲以后的几个乐章中重又出现。

“Ⅱ、Allegro molto 这一乐章的曲式比较接近正规的交响乐，是常用的谐谑曲，包含第一部分、三声中部和再现。铜管乐的引子导出的中心主题，在第一部分里出现了三次：先在圆号和中提琴上，然后是弦乐齐奏，最后较低的铜管将主题加以扩大。

例260



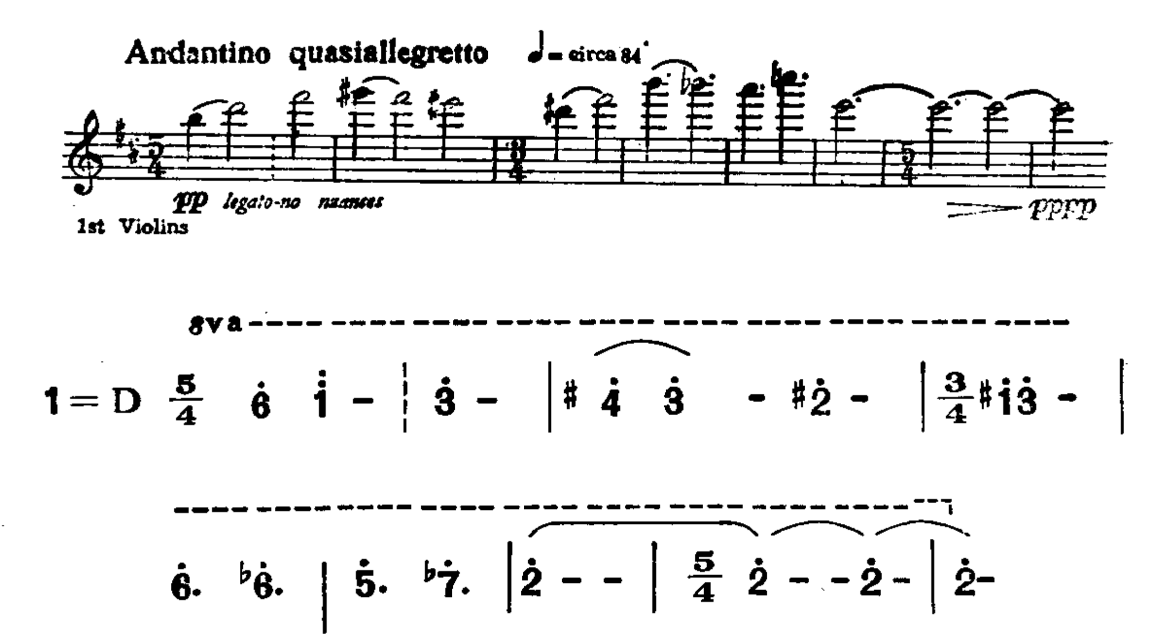


主题的三次陈述被插段间隔开，高潮到达之后不停顿地进入三声中部，木管独奏吹出抒情而风格规范化的新旋律，弦乐组将这一旋律接下来并增加了一个弦乐的新段落。第一部分的再现不是照式照样的。谐谑曲的主要主题由钢琴独奏稍加改变地重复，通过前面的插段材料以乐队全奏再现。音乐回到抒情的三声中部主题时达到了高潮。这时，全体乐队以卡农的形式和很强的力度演奏。

“Ⅲ、Andantino quasi allegretto 第三乐章在曲式结构上是最自由的一个乐章。虽然它是分段组成，但各个部分一个蜕化自一个，连绵不断，有点近似于紧密交织的一系列变奏曲。不过，开始的段落只起引入乐章主体的作用。

“小提琴不加伴奏，在高音区奏出交响乐第一乐章的第三（长号）主题，节奏有了变化。

例261



用对位的风格加以简略地发展，完全结束后再次回到E大调。长笛独奏引出一个新的调性更鲜明的主题。这支旋律是后面各段的变形，先是安静似歌的怀旧，接着较快、较重——几乎象一首舞曲；然后变得孩子般的天真，最后更加朝气蓬勃、勇往直前，提供了主题的基本形态。不知不觉中，整个乐章飘然进入弦乐的高音区，从中流出一条开始时的单线条，由独奏小提琴和短笛在竖琴和钢片琴的伴奏下唱出。除了一个圆号和一个小号外，这一乐章没有用铜管乐器。

“Ⅳ、Molto deliberato（号角齐鸣）——Allegro risoluto 末乐章不停顿地紧接着进入，它是这首交响乐中最长的乐章，结构最接近习惯上的奏鸣曲快板形式。一开始的管乐合奏基于我1942年创作的管乐曲《普通一兵》，这是应尤金·古森斯之邀写的战时军乐，由他指挥辛辛那提交响乐团演奏。在这部作品中，首先由长笛和单簧管用 *pp* 的力度演奏，突然爆发出铜管乐和打击乐的音响。这段管乐合奏对接之而来的正文起引子作用。这里有

常见曲式的各个部分：活泼的十六分音符律动的第一主题，比较舒展和带歌曲性格的第二主题；一个充分展开的发展部，变化再现前面的音乐材料，引向结束。这部交响乐的一个奇妙的特征是第二主题不在它习惯的位置上而是嵌在展开部之中。展开部与管乐合奏和第一主题的片断有关。它以一个尖利的全体乐队演奏的和弦结束，其中铜管与短笛用滚舌连吐演奏。接下去不是常规的再现部，第一主题在高音独奏木管上的精细交织和军号主题在二支大管上安静的再现结合在一起。同时，还引用了交响乐这一乐章开始时的主题，先在小提琴上出现，后来由长号独奏。将近结束时、圆号和长号纵声歌唱那个歌曲似的主题。交响乐以音响厚实地再现乐曲开始时的乐句结束。

科普兰的第三交响曲需用两支短笛、三支长笛、两支双簧管、英国管、降E调单簧管、两支单簧管、降B调低音单簧管、两支大管、低音大管、四支圆号、两支长号、低音长号、大号、定音鼓、中音鼓、大鼓、小鼓、木鱼、钹、悬钹、砧琴、锣、棘轮、敲板、木棍、钢片琴、木琴、钢板钟琴、管钟、钢琴、两架竖琴以及传统弦乐器。

沈　旋译

阿尔康吉罗·科莱里
(Arcangelo Corelli)

1653年2月17日生于依莫拉附近的弗西亚诺，
1713年1月8日逝于罗马

圣诞协奏曲，Op.6，No.8，g小调（圣诞前夜）

(Christmas Concerto〔Fatto per la Notte di Natale〕)

阿尔康吉罗·科莱里就其艺术魅力、才能与声誉来看，似乎是一位音乐界的大天使[1]——这不仅对于那些有幸亲耳聆听过他作品的罗马同时代人，而且对于遍及其祖国和横跨欧洲大陆，甚至远至伦敦的音乐爱好者来说都是如此。在意大利巴罗克时代的全盛期，他被誉为活着的最伟大的器乐作曲家，这实际上就意味着他是当时有史以来最伟大的器乐作曲家。因为在科莱里之前，单单器乐——如果不把象耶利哥战争中的羊角号或地狱中俄耳甫斯的里拉琴这样特殊的成就考虑在内的话——是很少能与声乐艺术的光荣传统相媲美的。

科莱里虽然出身在弗西亚诺这个小镇，但他的祖上却并非一般的地主富翁，而是历史悠久的名门望族，其中有医学博士、律师、数学家和诗人。然而，他们都不是音乐家。科莱里的主要音乐训练不是在家里，而是在波洛尼亚的大音乐中心获得的。

他在罗马度过了大部分的音乐生涯，并赢得了足以与他的天才相匹配的荣誉。他的赞助人不但有包括两名红衣主教在内的高

① 科莱里的名字Arcangelo即意大利文的"大天使"。

级教士，还有瑞典的克里斯蒂娜皇后，她自从退位后就作为最明睿的艺术赞助人之一居住在罗马。罗马最年轻富有的一位红衣主教，教皇亚历山大八世的侄子皮埃特罗·奥多勃尼，聘请科莱里担任他的音乐总监和第一小提琴手，并供奉他住在豪华的奥多勃尼官邸中；这个官邸向来以它的藏书室、陈列馆及沙龙而闻名，在科莱里任职后，奥多勃尼的星期一音乐聚会就成了罗马社会名流荟萃的场所。这些"星期一音乐会"的盛名响彻整个欧洲。

人们之所以觉得科莱里的音乐犹如天使一般，可能不是指白洁无瑕的程度，而是指超乎自然的神奇力量。今天，对于非专业人员来说，科莱里的音乐在乐谱上看起来可能比演奏时听上去更加"纯洁"（亦即更"简单"）。因为科莱里象巴罗克时期的许多作曲家那样，常常只写出音乐的一个旋律轮廓，而让演奏者去加以润饰。当科莱里自己演奏时，他的风度就远远不象一个天使了；十八世纪的历史学家霍金斯报导说："他拉小提琴时，面容往往变了样，眼睛如火一般在燃烧，眼珠转动着就象陷入了极度的痛苦之中。"

科莱里的小提琴奏鸣曲和三重奏奠定了他作为欧洲最伟大的器乐作曲家的地位，而几部乐队协奏曲、即大协奏曲（在他逝世那年发表，并被公认是他最杰出的作品）则使他的声望一直保持至十八世纪末。单只伦敦一地，有一个音乐团体——安提恩特声乐与器乐音乐团在不到二十年的时间里（1776—1792）就演奏了科莱里的协奏曲达九十七次之多（根据该团的记录）。英国历史学家兼评论家查尔斯·伯尼1789年发表讲话说："科莱里的协奏曲似乎比他的任何其它作品都更坚定地经受了时间与时尚的考验。他的和声是那么纯朴丰富、悦耳动听；各段的布局是这样清晰明了、处置精巧；而由大型乐队发出来的整个效果又是如此雄壮、

庄严、崇高，简直无懈可击，使我们忘却世上还有其它同类的音乐存在。"

在所有这些协奏曲中，最出名的一首向来是以《圣诞协奏曲》之名而著称于世的，而且至今还是以这个曲名为人所知，虽然按照它的意大利文副标题（Fatto per la Notte di Natale）来说，用《圣诞前夜协奏曲》这一标题似更确切。我们不知道这首曲子是何时创作的——也许是从1682年（科莱里这一年开始为奥多勃尼红衣主教指挥自己的作品）至1711年（他的一位同时代人报导说，这一年他正在润饰自己的十二首协奏曲以便作为Op. 6出版）这三十年间的任何一个时候。

这些协奏曲是给两个互相合作的小组用的：四位独奏者（一般是二把小提琴、一把大提琴和一架古钢琴）组成所谓"小型组"即concertino(小协奏组)，伴奏的弦乐队组成所谓"大型组"，即concerto grosso(大协奏组)，这种曲式的名称也就由此而来。

这种大型组除弓弦乐队外还用数字低音(即basso continuo)，通过另一架古钢琴、一架小型管风琴、一架竖琴、一个低音琉特琴或它们的某些组合而得以加强，再根据礼堂的大小与演奏者的实际规模而加上低音提琴，甚至大管。

《圣诞协奏曲》共分六个短小的乐章：

I、Vivace; Grave 整个乐队演奏的十来个仪典式的和弦，象壮丽的巴洛克表达手法那样揭开全首协奏曲。庄严的Grave由几条错综交迭的旋律线组成，科莱里特别要求演奏时需"按现状"（come sta），用宽广流畅的风格，这就是说："如所标示的，不加任何润饰"。科莱里既然认为必须要求演奏者对这段音乐不作润饰，那就非常清楚地告诉我们，润饰是当时演奏中的一个规范的步骤——至少在象这样的慢乐章中是如此。

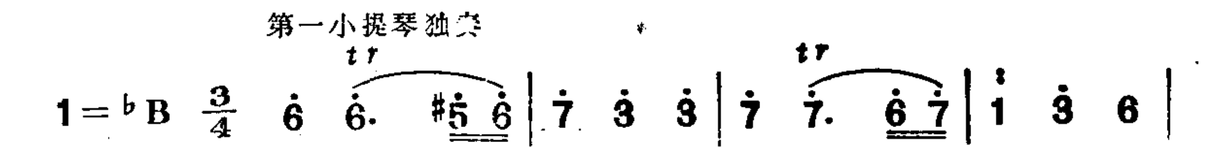
Ⅱ、Allegro　科莱里在此第一次将独奏乐器的小协奏组与伴奏的大协奏组加以对比。在两把独奏小提琴的二重奏中，两个声部缠绕交错，几乎象交织成一根线条，时而一个声部在上，时而另一个在上，而大提琴与古钢琴则以较轻快的步调昂首阔步地向前进行。独奏组的曲调不时被整个大协奏组所打断。

Ⅲ、Adagio；Allegro　这是六个乐章中唯一离开主调G而转到"较热烈"的调性♭E的乐章。开始时非常宁静安谧，两把独奏小提琴好似飘浮在比较尘世的大协奏组之上，奏出的琶音一向被解释为暗示着天使们在马槽上空飞翔盘旋。经过一个较紧张的戏剧性中段之后，飞翔的"音型"重新出现。

Ⅳ、Vivace　这个生动活泼，类似舞蹈的乐章由小协奏组开始：

例262





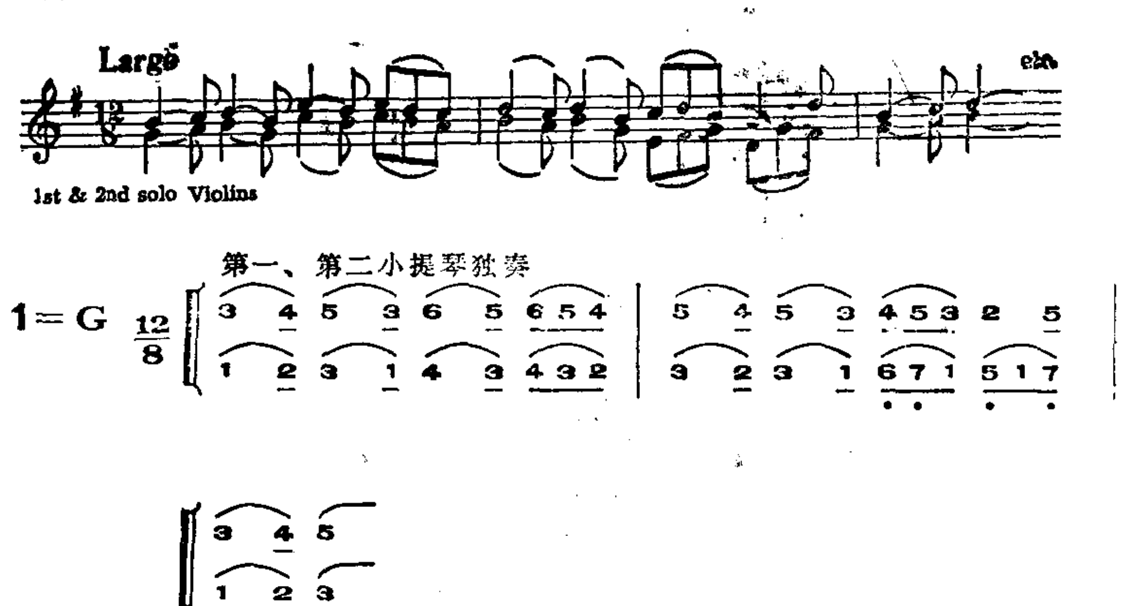
它具有吕里在路易十四的宫庭中所发展的那种通俗法国小步舞曲的风味。

Ⅴ、Allegro　这个乐章是小协奏组和大协奏组力量之间的一场生机勃勃的游戏，用快速的交替与组合来表现。

Ⅵ、牧歌：Largo　这首牧歌中并没有任何大自然的描写，它所涉及的是聚集在马槽旁的牧人。几百年来，意大利牧人有这

样的风俗习惯：每到圣诞前夜或圣诞节那一天总要进城来（特别是到罗马），在教堂或其它公共场所设立的马槽布景前吹奏笛子。慢慢地，一种特殊类型的曲调，一种使人联想到西西里岛牧人音乐的柔和轻快的三拍子的旋律（有时称为siciliano）就变成了这样一些场合和描绘这些场合的艺术音乐中的传统曲调。科莱里可能是第一位在乐队音乐中体现这种传统的作曲家。下面是“牧歌”的开头部分，其中两把独奏小提琴模仿着古老的牧笛：

例263



在这个协奏曲中，这是科莱里第一次从他的基调g小调转到灿烂明亮的G大调。我们可以听见背景是简朴而长久持续的音符，目的是使人联想到农民的伴奏，即单一低沉的声音（它们很容易用风笛奏出）。

但是科莱里并不局限于模仿牧人的音乐。他让这首短小的二重奏从乐器的一种结合转到另一种结合，从小协奏组转到大协奏组，然后又返回来。结尾处，音乐似乎越去越远，渐渐消失在远方，就好象牧人在归途中仍在吹奏着笛子。

尽管这是科莱里最著名的协奏曲中的一个最著名的乐章，但

他却给它标上了“ad libitum”（意为“听便”），这就意味着，假如不是在圣诞时节而是在其它时候演出的话，这个美妙的末乐章就可以略去。说来实在奇怪，也许是因为这个乐章得到了高度评价的缘故吧，它是科莱里音乐手稿中留存至今仅剩的两首短曲中的一首。

余　熙译

亨利·考韦尔
(Henry Cowell)

1897年3月11日生于加利福尼亚之门洛帕克，1965年12月10日逝于纽约州之谢迪

赞美诗与赋格调，No. 16
(Hymn and Fuguing Tune)

1965年，当温文尔雅的亨利·考韦尔在纽约州谢迪乡下的老家去世时，这位头脑敏锐、生性幽默、胸襟豁达的作曲家已成为美国当代乐坛上的伟大人物之一。当时他正致力于《交响曲 No.20》的创作。他的创造力十分旺盛，想象力非常丰富，他对许多风格和曲式颇有影响，其中有些作品，如他的《赞美诗与赋格调》，是受到其它时代和其它文化的传统的启发而又独辟蹊径的创新之作。考韦尔还是一位出色的教师，年轻一代作曲家中之佼佼者，又是五花八门的当代音乐风格的一位宣传者。

考韦尔是美国音乐的一支主要创作力量。正如雨果·威斯加尔写到他时所说的："他的音乐天赋之高超、精神活力之充沛，作品范围之博大，影响作用之广泛以及他所赢得的公认，这一切结合起来就使他成为一个比现实生活中稍为高大一点的人物，似乎是一个音乐界的保罗·本扬① "。

"亨利 考韦尔（维吉尔·汤姆逊写道）的音乐在表情和技巧这两方面都比现在在世的任何一位作曲家范围广阔。当代没有

① 保罗·本扬（Paul Bunyan），美国民间传说中的大英雄。

另一位作曲家写出过一批如此急进而又正规，如此深刻而又广博的作品。这大量的创作，再加上长期而影响深远的教师生涯，考韦尔在音乐上的成就确实是使人难忘的。这样的情况可说是绝无仅有，既多产又得当，这只有极少数人能做到。”

早在人们对美国音乐史料一窝风地发生兴趣——且不说是狂热吧——之前，古老的美国赞美诗曲调就不断在考韦尔求知心切的耳际回响，这是他在孩提时听到俄克拉荷马的乡下亲戚们唱的。1941年，亨利·考韦尔夫人向她丈夫介绍了南阿巴拉契亚山区的作曲家威廉·沃克的音乐，他的《南方和声》曲集（1835年发表）中收了一些赞美诗，大多是以圣经中的诗篇为歌词，配上较古老的宗教调式叙事曲调。这个曲集唤起了考韦尔对童年时代在俄克拉荷马乡村听唱赞美诗的印象，促使他写了自己这套《赞美诗与赋格调》，这套作品是题献给考韦尔夫人的。

据考韦尔夫人说：“三声部赞美诗(旋律一般在中声部)和赋格调的简单复调写法，是十六世纪早期苏格兰长老派音乐的特点它由南方的几位用形状音符① 创作赞美诗集的作曲家和那些新英格兰人继承了下来。她继续说道：

“古老的‘赋格调’也是由著名的新英格兰‘原始风格艺术家’威廉·毕林斯（1744—1800）培育起来的，它与单纯的赞美诗风格间的差别在于，在赞美诗开始后采用了一个比较巧妙的手法，让一个歌唱声部先单独出现，然后其余的声部依次以对位的、往往是模仿的形式(但很少是严格的赋格式）出现。结尾时一般总回到简单的音块和弦。

“亨利·考韦尔早期的这类作品几乎照搬了歌唱学校的音乐，只是依靠八度和五度有力地重迭(所有的声部男女都唱)和因

①形状音符，一种用图形来记录音乐的记谱体系。

之而产生的剧烈共鸣才使它显得饶有兴味和富于活力。他后期的赞美诗与赋格调，如在交响曲No. 6 中的那些，增加了各种类型的不协和音，当然篇幅就比较大了。考韦尔有时在这种风格的朴素线条周围加上二度的和声织体，这种织体在他一生中用得越来越精巧——最早是1912年在一部戏中采用大块大块的相邻的音，即所谓音束，来表示海浪奔腾的音乐。后来他发展了不止一种以二度代替三度的和声与对位的逻辑体系，这可以在他的大部分室内乐和管弦乐中找到。

"亨利·考韦尔一贯强调的是(除一、二处例外情况外)他从来不采用真正的传统曲调，而是应用与他有关的某一种传统的风格来创作自己的作品。"

考韦尔在沃克的清新自然的艺术的激励下，发展了自己的两乐章赞美诗与赋格调曲式，他不仅把这种形式用于自成起迄的作品中，而且还把它用作较大型作品的一部分，如在他的小提琴奏鸣曲、弦乐四重奏No.5和交响曲No. 4,5,6,7,9,10和12中那样，《赞美诗与赋格调》No. 16是他逝世前不久在谢迪完成的，写得形式简单、风格质朴，是全音阶的，有点儿宗教调式音乐的味道。

Ⅰ、赞美诗（moderato）：开始时长号与小号吹出一段和弦式的曲调，弦乐和管乐（包括圆号）加以呼应，形成传统的三段体（A—B—A)结构。

Ⅱ、赋格调（Allegro)：第一小提琴先奏出一个活泼的乐句，再由独奏的圆号和单簧管加以模仿：

例264



第一小提琴

1=C $\frac{2}{2}$ 2·4 | 6 2 3 4 5 6 7 | 1̇ 6 1̇ 3̇ 2̇ 1̇ | 2̇ - 2̇

接着，其它各个声部更加自由地模拟。为了与威廉·沃克的手法相符，织体一般总保持轻快柔和，常常采用三个歌唱声部。象在“赞美诗”中那样，经过一个柔缓的对比性中间段后，开头部分又一次呈现。

配器要求长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号二（还可任意再加两个）、小号三、长号三、大号以及传统的弦乐器。

佘 熙译

保尔·克莱斯顿

(Paul Creston)

1906年10月10生于纽约

杰内思，Op.77

(Janus)

克莱斯顿告诉我们，《杰内思》① 这一标题只不过是用来代表作品的二段体结构，并不说明音乐的特点。曲中任何与这个古罗马双面神的相似之处都纯粹是巧合——虽然这部作品的二段体形式确实会使人想到这个标题。实际上，二段体是克莱斯顿最喜爱的曲式。自古以来，它一向以前奏曲与赋格曲，幻想曲与赋格曲，宣叙调与咏叹调，以及一个缓慢引子加一个快速乐章的交响乐这样一些组合为音乐爱好者所熟知，而克莱斯顿最喜爱的组合则是前奏曲与舞曲。他曾多次运用这一组合，因为这种形式在两个段落及其间关系的特点上为他提供了许多可能性。

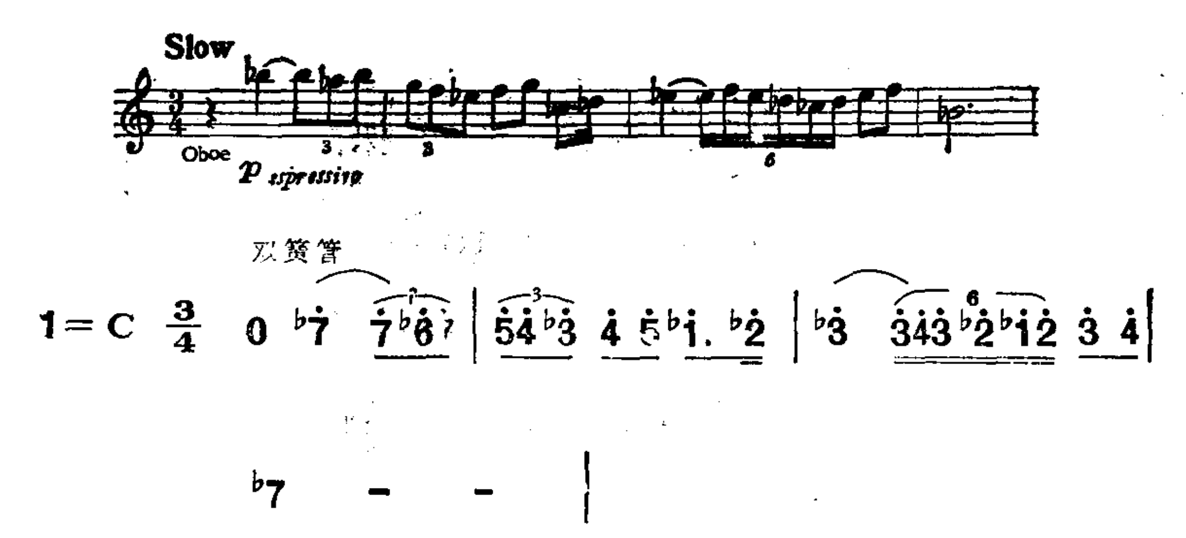
这个曲子是受"妇女委员会交响乐团协会"之托而写的，于1959年6月完成，1959年7月17日由索尔·卡斯顿指挥的丹佛交响乐团首次演出。作曲家本人把《杰内思》的两个段落说成是前奏曲和舞曲，尽管在乐谱上这两段只是分别注明为Slow和 Allegro moderato。

抒情的第一部分开始时，加弱音器的弦乐奏出安宁的音型，

① 杰内思是罗马神话中守护门户的双面神。

紧接着双簧管在它的上面吟唱出整部作品的主要主题：

例265



然后它又以有变化而又有明显联系的形式出现，先是由长笛独奏，接着由各种乐器组合奏出。主题被分成一些小片段，其中有几段独自展开，发展流畅圆润，条理分明，推进到一个令人难忘的高潮。

虽然《杰内思》始终用的是3/4拍，但它在节奏上的安排却很复杂。节奏并不只是在强拍和重音的意义上处于支配地位，而是统治着最基本的结构。克莱斯顿呈示了多拍子、复拍子、复节奏和各种变化多端的节奏型。在第一部分的高潮处，乐队突然沉静下来，接着第二部分(Allegro moderato)轻柔地开始，木管在小鼓的轻微擦奏声中吹出颤音。一个源自主要主题的三连音音型低柔但清晰地在乐队深处响起,渐渐发展成一首狂野的舞曲：常常是激烈的——在某一处甚至标有feroce——但对比也很丰富。

克莱斯顿的配器要求采用：长笛四、双簧管三、单簧管三、圆号四、大管三、小号三、长号三、大号、定音鼓、击乐器（不指定），钢琴和弦乐。

克莱斯顿在1948年1月11日给亨利·考韦尔的信中叙述了他

对作曲的看法：

“我把音乐，更具体地说，把音乐写作看成是一种精神上的实践。这种说法可能与艺术理论家的思路是完全矛盾的，然而它既是我的生活方式中的一个部分，我觉得它足以证明我的对艺术的追求是正确的。我并不是说这个观点不能同等程度地适用于其他人。我认为每个人都应该作曲，而且音乐创作应该象历史、数学一样作为我们的教育体系中的一项必修课程，而不应把它看作专业作曲家独揽的特权。就我而言，音乐创作就象祈祷与品行端正一样是我求得精神幸福所必不可少的东西；正如食物与锻炼是身体强健的必需物，思想与学习是精神完美的要素一样。

“我对于作曲的哲学态度是抽象的。我所着迷的是旋律构思、和声色彩、节奏律动和曲式发展，而对模仿自然，叙述神话故事和提出社会学的空论不感兴趣。我并不是说灵感不能来源于一幅图画或一个故事，而只是说音乐作品只能以纯粹的音乐标准来加以评判，无论它是什么题材，什么思想流派。它的内在价值取决于一些基本要素如何融合于一个统一的整体。”

克莱斯顿1906年生于纽约市，并在当地随兰德杰和德梯耶尔学习钢琴，从彼耶特罗·扬学习理论与管风琴。1934年，他的《钢琴主题七首》在“社会研究新学院”的一次作曲家专题论坛”上首次上演时，是由亨利·考韦尔弹奏的，他把这件事看作他所获得的第一次“职业鼓励”。两年后，他的弦乐四重奏在“雅多音乐节”上演。1943年，《第一交响曲》获得“纽约音乐评论家小组”奖金；“美国艺术与文学研究院”授予他一千美金的创作奖；“全国作曲家与指挥家协会”评他为1942—1943年度杰出的美国严肃音乐作曲家。从那时起，他一直在美国当代作曲家的行列中名列前茅。

余　熙译

乔治·克伦伯

(George Crumb)

1929年10月24日生于西佛吉尼亚州查尔斯顿

童 年 旧 音

(Ancient Voices of Children)

乔治·克伦伯从1965年起被聘为宾夕法尼亚大学的常驻作曲家，他是那些可称为中间一代的美国作曲家中受到最广泛的议论和赞赏的作曲家之一。他是在一个音乐家庭中长大的，父亲是乐队指挥，兼奏单簧管，兄弟是一个长笛演奏者，他本人曾在查尔斯顿的共济会音乐学院学习，并在伊利诺斯大学获硕士学位，在密执安大学从罗丝·李·菲妮学习，获音乐艺术博士学位；1955—1956年，他还在柏林音乐大学从鲍理斯·布拉歇尔学习。在去宾夕法尼亚大学工作之前，曾在科罗拉多大学任教六年。1970年10月31日，克伦伯的《童年旧音》由亚瑟·威斯伯格指挥"当代室内乐队"首次公演于在华盛顿国会图书馆举行的第十四届室内音乐节上，简·德·盖塔妮演唱女高音，米盖尔·戴西演唱童高音。组约爱乐乐团的首演是1972年 2月18日在组约大学的"相会有期"音乐会上举行的，指挥为皮埃尔·布列，独唱为简·德·盖塔妮。这次演出极为成功，因此，在下一轮的爱乐乐团定期音乐会上再次上演，从此就流传开了。

克伦伯先生对他的总谱介绍如下：

“《童年旧音》是受伊丽莎白·斯帕拉格·库利奇基金会的委托于1970年夏创作的，当时我常驻在马萨诸塞州的坦格尔伍德。这首作品是根据菲德里科·加西亚·洛尔卡的诗歌谱成的一部篇幅巨大的声乐套曲中的一部分，在过去整整八年中，我为了创作它而费尽心血，……

“在《童年旧音》中，象在我为洛尔卡诗歌配曲的早期作品中一样，我力求塑造一些音乐形象，以提高和加强洛尔卡诗歌里那些以奇特方式经常出现的有力比喻，我感到他的诗歌的基本含义都和最原始的东西有关：生、死、爱、泥土的气息、风和大海的声音。这些“原始”概念体现在一种朴素而呆板但却能表现无数精微差别的语言之中……

“《旧音》的歌词是一些较长诗歌中的片断，我把它们按顺序集中起来，使人觉得从音乐连续性的角度来看，它们似乎是一个“比较宽广的节奏”，……

“这部套曲的声乐风格既要求高超的技巧，又具有亲切的抒情，在我酝酿这部作品时，我一再考虑到简·德·盖塔妮在技巧上和音色上的灵活多变的特色。在《童年旧音》中，最典型的声乐效果也许在于女中音对着一架加了扩音器的钢琴唱一首怪诞的练声曲（完全以语音为基础），由此产生微光摇曳般的回声效果。对歌词中洛尔卡明确指明要有孩子声音的那些段落，最好的解决方法似乎是加入一个童高音声部。童高音一直在后台演唱，直到作品的最后一页，才到台上和女中音一起唱完结尾的练声曲。

“《旧音》中所用的乐器是根据它们各自在音色上的独特的潜力而加以选择的。钢琴演奏者兼弹玩具钢琴（在第四首歌曲中），曼陀林演奏者兼奏乐锯（在第二首歌唱中）——尽管可以另外派一个人专门演奏乐锯，双簧管演奏者又吹奏口琴（在第四首歌曲

中)。使用某些特殊的乐器效果是为了提高'表现强度'——如：在钢丝上放一只凿子来'改变'钢琴的音高（在第二首歌曲中）；使用纸弦竖琴（在'旧地之舞'中)，频繁地强制改变双簧管、竖琴和曼陀林的音高。曼陀林有一套弦线在调音时调低四分之一音，这样它的音色便显得特别刺激。三个打击乐演奏者负责演奏一大堆乐器，包括西藏颂磬、日本庙铃和有音高的印度鼓。器乐演奏者还经常被指名唱歌、喊叫和低语。

"在创作《童年旧音》的过程中，我感到有一种强烈的愿望，想把风格上各不相同、毫不相关的成分融为一体。有一个想法使我很感兴趣，那就是把一些表面上不调和的东西并列在一起，例如：把一点弗莱曼科舞的暗示和一条巴洛克风格的引文（'请到我这儿来'，摘自《安娜·玛格达列娜·巴赫的笔记》)并列，或是把马勒音乐的回忆与东方音乐的气息放在一起；后来我想到无论巴赫还是马勒，他们都从许多毫不相干的渊源中汲取养料，而未损害'风格的纯洁性'。

"回想一个创作计划的最初动机，即'创作萌芽'，这对一个作曲家来说，有时是很有趣的。拿《旧音》来讲，我觉得这种动机就是最后一首歌的高潮性结束词：'……而我要去往远方，……向基督我主祈求，还我旧时童年的灵魂。'"

《童　年　旧　音》

［费德里科·加西亚·洛尔卡词］

Ⅰ、"小男孩在找他的声音"，选自《哑男孩》，英译者为W. S. 默温：

小男孩在找他的声音。

（他的声音在蟋蟀王那里。）

小男孩在一滴水里，找他的声音。

我找它并不是为了用它来说话，

我要把它做成指环；

好让他把我的沉默

套在他的小指上。”

Ⅱ、“我曾几度迷失在海上”，选自《出逃的加赛拉》，英译者为斯梯芬·斯彭德和J. L. 吉利：

“我曾几度迷失在海上，

耳中塞满刚采的鲜花，

舌上满布爱情和苦痛。

我曾几度迷失在海上，

就象我沉缅于某些孩子的心中。”

Ⅲ、“你来自何方，我亲爱的，我的孩子？”选自《耶马》，英译者为J. L. 吉利：

“你来自何方，我亲爱的，我的孩子？

——来自酷寒的山梁。

你有何求，我亲爱的，我的孩子？

——您身上温暖的衣裳。

让树枝在阳光中喧哗，

让泉水在四周欢跃；

院里狗在狺吠，

林中风在歌唱；

牛在向牧人哞叫，

月光令我战栗！

你有何求，有的孩子，

从那遥远的地方？

——您雪白的乳峰。

让树枝在阳光中喧哗，

让泉水在四周欢跃；

我要告诉你，我的孩子，好吧，

我为你受尽痛苦，精疲力尽；

腰间有多么酸疼，

那儿将是你的第一个摇篮！

你什么时候降生，我的孩子？

——当您的肌肤散发茉莉花香。

让树枝在阳光中喧哗，

让泉水在四周欢跃！"

Ⅳ、"每天下午在格雷纳达，就有一个孩子死去"，选自《亡童加赛拉》，英译者为埃德温·霍尼格：

"每天下午在格雷纳达，

就有一个孩子死去。"

Ⅴ、"我脆弱的心中充满光明"，选自《小空地上的歌谣》，英译者为J·L·吉利：

"我脆弱的心中

充满光明，

失去的铃声，

百合花和蜜蜂；

我要去往远方，

越过山岭，

越过海洋；

靠近群星，

向基督我主祈求：

还我旧时童年的灵魂！"

《童年旧音》的总谱要求女高音、童高音、双簧管、曼陀林、竖琴、纸弦竖琴、电子钢琴（这就是一台普通三角钢琴，通过接上几只接触扩音器〔用一根狭带把它缚在音板上〕、一只立体声

扩音机和两只扬声器等方法来扩音）、一把5/8吋凿子（以得到“凿子钢琴”的效果)、两个半八度音域、质量良好的玩具钢琴。还有带半音的小口琴、一把配有低音弦乐器或大提琴弓的高质量乐锯，以及三组打击乐器，它们有时分别演奏，偶而也相互重叠：

打击乐器Ⅰ：大锣、手指钹、有支架的古钹(#g′）、铃鼓、克里奥尔单定音鼓、玛林巴琴、沙球二、管钟、小型吊三角铁和大吊镲。

打击乐器Ⅱ：中锣、不同音高的锣四、大吊镲、中音鼓、沙球二、管钟、雪橇铃。

打击乐器Ⅲ：小锣、西藏颂磬、木棍、颤音琴、宽踏板定音鼓、有支架的古钹二（e′与f′)、有支架的钢板钟琴（#f¹)、雪橇铃、沙球二、大吊镲和尺寸不同的碗状日本庙铃五。

王逢麟　译

鲁易吉·达拉皮科拉

（Luigi Dallapiccola）

1904年2月3日生于伊斯特里亚的皮西诺，1975年卒于佛罗伦萨

管弦乐变奏曲

几年前，达拉皮科拉曾对本文作者说："我是一个中世纪的人，但没有人肯相信这一点。"一开始此话确实令人难以置信，因为很难找到一个比他更现代化的人了。不过，他马上就指出："一个人的道路扎根于过去，没有这种过去，那末他就不可能理解自己现今的道路。"他问道："如果对瓦格纳缺乏彻底的了解，你怎么能指望理解十二音体系？"达拉皮科拉承认他从十二岁起就是瓦格纳派了。

他含蓄地自称为中世纪的人，这一立场由于他的音乐的许多特点，最显著的也许是由于他对宗教信条的热爱而显得更为强烈。十二音体系的结构高度复杂，象数学一样需要动脑筋，其感情表现极为紧张，和中世纪后期的等节奏经文歌有许多相似之处。

关于他自己，他曾写道："我自1937年起就对十二音体系发生兴趣，1942年，经过多年的试验之后，我开始十分自由地应用它，自1952年起，我就用得很严格了。"

这部《管弦乐变奏曲》是为他的《安娜解放的音乐笔记》所作的配器，该曲作于1952年他周游加拿大、美国和墨西哥期间。《安娜解放的音乐笔记》是1952年受匹兹堡国际现代音乐节的委托

而写的。这部极端严肃的钢琴作品是献给达拉皮科拉的女儿安娜解放的；她出生的时候，达拉皮科拉定居的佛罗伦萨刚从德国占领下获得解放。她的不寻常的名字对作曲家来说具有深刻的感情意义。

多年来，甚至在达拉皮科拉决定成为作曲家之前的青少年时期，有关自由和监禁的主题在他的思想和创作中都起着巨大的作用，第二次世界大战中的经历(无论是个人还是群众的)加剧了这种情感。在第二次世界大战开始几年中，他一直忙于《囚禁之歌》(《Canti di prigionia》)的写作。写于1944至1948年间的歌剧《囚徒》(《Il Prigioniero》)是他最著名的作品之一。在佛罗伦萨市解放十周年之际，达拉皮科拉开始创作他的《解放之歌》；《解放之歌》是建立在与《安娜解放的音乐笔记》和《管弦乐变奏曲》同样的音列上的，对一个象达拉皮科拉那样具有敏锐自我意识的人来讲，这一处理绝非偶然。

这部变奏曲是受路易斯维尔管弦乐队的委托而创作的，1954年10月3日，当这部作品在路易斯维尔作首次正式公演时，达拉皮科拉写了以下一段话："我在1951年10月号的英国杂志《音乐评论》上发表的一篇文章中解释了我在十二音体系的道路上前进的过程，这是一个相当奇特而又十分漫长的过程。除了我从勋柏格、柏格和威柏恩的作品中学到的东西以外，我还从普鲁斯特[1]和詹姆斯·乔伊斯[2]的作品中获得了一些启发(恰好是在十二音范围内)。尽管这样的声明听上去似乎不可思议，但仍可使我们得出如下结论：在某一特定的历史时期内，各种艺术都有着一个共同的问题。假如我会画画，我敢肯定甚至就在这门艺术中也能找到与

① 普鲁斯特（Proust, Mareel, 1871－1922），法国小说作家。

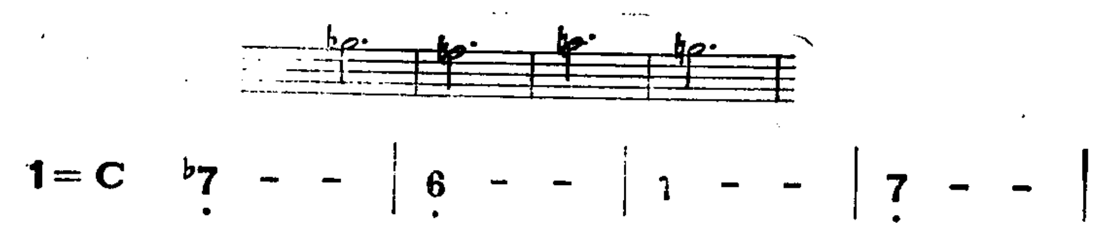
② 詹姆斯·乔伊斯(Joyce, James, 1882－1941)，爱尔兰小说作家、诗人、剧作家。

十二音音乐明显相似的地方。

“《管弦乐变奏曲》根本不是一个传统意义上的变奏曲。在整个乐曲的基础中，有一个十二音音列，它正是我现在用来写我的《自由之歌》（一部为合唱和乐队谱写的作品）的那个音列；也是过去我用来写钢琴曲《安娜解放的笔记》的那个音列，而《变奏曲》则是该音列的一个管弦乐的解释，……在《笔记》中，我曾对用于不同音乐要素的十二音音列的处理手法作了示范。”

一个音列往往就是连续的十二个音，它的应用所要求的技巧性很强，因此，一般的外行和音乐家不可能、也不宜象他们沿用某种传统的交响曲主题那样试图加以模仿。然而，达拉皮科拉至少把他的音列的一部分用作一个可以辨认的主题——事实上是一个音乐符号。用音乐记谱法拼出巴赫（Bach）的名字的做法，曾使从巴赫本人开始的许多音乐家入迷。（在德语中，“B”这个字母代表我们的♭B，“H”这个字母代表我们的♮B）Bach就可以用我们音乐中的♭B，A，C，♮B来象征：

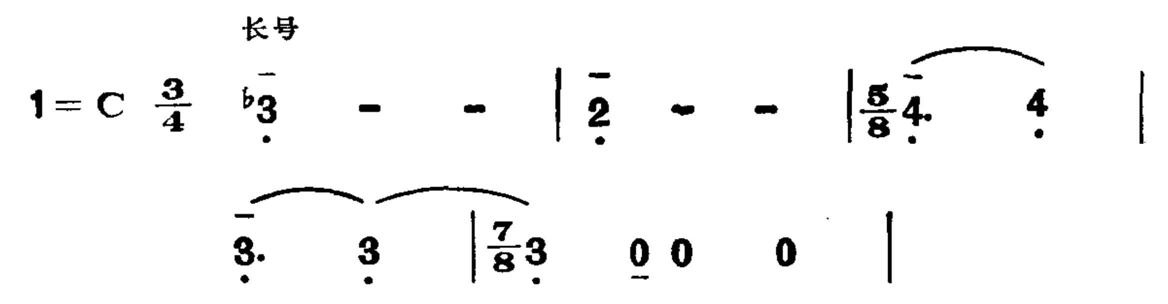
例236



出于达拉皮科拉的特殊音乐目的，他从♭E音开始，把这个易于辨认的主题移低五度而加以应用如下：

例267





这就是达拉皮科拉的第一段变奏所指的音乐“符号”。

变奏Ⅰ：〔符号〕Quasi lento 括号中的标题，是每一变奏在《安娜的解放笔记》中出现时原来的标题，尽管作曲家在他的这些管弦乐变奏曲中并未保留它们。如上所示，这个代表巴赫的符号用长号演奏，乍一听很“神秘”，它支配着这些变奏曲中最有份量的这第一首：有时很慢（如上所示），有时很快，有时几乎象传统的交响曲风格那样变化繁多。

通过最巧妙的手法，B-A-C-H主题也被嵌入一个十二音音列中（作为音列的第三、六、九、十二级音），该音列是所有十一段变奏的基础：

例268



在一首浪漫动人而又具有幻想性管弦乐色彩的乐曲中，如果专门谈它的技巧手法未免会使人精力分散。就我们而言，只要指出如下一点就够了：达拉皮科拉完全听凭直觉来发挥他全面的精湛技巧，至少看上去是这样。

变奏Ⅱ：〔重音〕。Allegro, con fuoco 这首变奏曲尖锐、狂暴而又戏剧性地简短，和下面紧接的流畅的卡农曲形成最鲜明的对比。

变奏Ⅲ：〔第一对位〕。Mosso；Scorrevole 这首变奏曲纤丽

的室内乐风格，由于它瘦骨嶙峋和异国风味的乐队织体而显得更加明显。这是一首以上述音列的四个不同变体为基础的极其复杂的卡农曲，但这一事实看来并无损于音乐的优美流畅和表现力。

变奏Ⅳ：〔线条〕。Tranquillamente mosso 偏重使用木管乐器，特别是双簧管，这首恬静的变奏曲增添了田园风味。

变奏Ⅴ：〔第二对位〕。Poco allegretto; alla Serenata 作为一首逆行卡农(或称倒影卡农)，这首变奏曲更富于我们在传统的十二音风格中看到的那种变幻莫测而离奇古怪的旋律跳跃。

变奏Ⅵ：〔镶条〕。Molto lento; con espressione parlante 旋律线象浮雕般突出在伴奏之上，也许正是这一特点使作者想到了“镶条”这一标题。

变奏Ⅶ：〔第三对位〕。Andantino amoroso esitando 这首结构严密的变奏曲是一首卡农曲，其中一组乐器模仿另一组乐器，但是，从尾至头地逆行演奏旋律。

变奏Ⅷ：〔节奏〕。Allegro; con violenza 这是一首结构对称的变奏曲，给人以狂热粗犷的印象。

变奏Ⅸ：〔色彩〕。Affettuoso; cullante 即使没有这首变奏曲的原标题，人们也不会看不出其中对管弦乐色彩极其敏感的应用。

变奏Ⅹ：〔阴影〕。Grave 这首乐曲的庄重感因开始和结尾中沉重的铜管乐器和弦而得到加强；中间一段，弦乐胆怯不安，似窃窃私语、时断时续，标明是“神秘”的。

变奏Ⅺ：〔四行诗〕。Molto lento fantastico 这首辛辣的终曲中的四个乐句代表音列的四个变体，最后一个变体回到它原先的形式。

《管弦乐变奏曲》的配器是：长笛二(与短笛二交替演奏)、双簧管二（第二双簧管与英国管交替演奏)、单簧管二、大管二、

圆号四、小号二、长号三、大号、定音鼓、低音鼓、钢片琴、木琴、颤音琴、镲、锣、小鼓、军鼓、敲板、铃鼓、复盖的鼓以及通常用的弦乐器。

王逢麟　译

克洛德·德彪西

(Claude Debussy)

1862年8月22日生于拉亚河上的圣日耳曼，1918年3月25日卒于巴黎

乐队曲意象集

(Images for Orchestra)

吉格舞曲，伊贝利亚(Ibéria)

春之回旋曲(Rondes de Printemps)

德彪西可能会认为，“始终一贯”是心胸狭窄的标志。他自己对待“印象主义”这个标签的态度就是前后不一，十分有趣。早在他的创作初期，人们已经把这一标签用之于他的作品了。他反对不分青红皂白地滥用这一术语。1908年，在创作管弦乐《意象集》中的两个乐章（《伊贝利亚》与《春之回旋曲》）时，他曾写信给他的出版商雅克·杜朗说：“我在尝试写一点别的东西，一种现实的东西——就是那些蠢人称之为‘印象主义’的”。

但是，当德彪西于1910年在巴黎亲自指挥《春之回旋曲》的首演时，节目单上有一段由他的朋友、作曲家兼评论家查理·马雷伯署名，但很可能是德彪西本人授意（列昂·瓦拉士确信这一点）的解说，上面写道：“作曲者的意图是把眼睛所得的印象翻译给耳朵……旋律及其变化无穷的节奏相当于设计中千姿百态的线条；乐队是一块巨大的调色板，其中的每一种乐器都提供各不相

同的色彩：正如画家喜欢采用色调对比和明暗变化一样，音乐家也喜欢摆弄出人不意的不协和音，喜欢把罕见的音色融于一炉。……这是一种音乐的印象主义，特别细腻，具有罕见的特色。”

说来也稀奇，德彪西的最后这部——也是最绚丽多彩的一部——主要管弦乐作品是作为一部钢琴二重奏开始写的。1905年9月29日，他写信给杜朗说：“我正在尽快地结束为两架钢琴写的《意象集》。”次年七月他又写信告诉杜朗，说他希望“在下周内”结束《伊贝利亚》，并“以一个月的时间”写完另外两首。但《伊贝利亚》直到1910年2月才告竣，而《春之回旋曲》的结束，则是在1910年3月。1911年10月11日，德彪西写信给杜朗说，“我可以把《吉格舞曲》的钢琴二重奏改编曲寄给你，但是管弦乐谱尚未竣工。”这份管弦乐谱他后来始终没完成，而是把它托付给了他的朋友安德烈·卡普列，卡普列于1912年写好配器，并于1913年1月26日在科隆音乐会上指挥了它的首演。又过了整整三个月，德彪西才得以在科隆音乐会上听到《意象集》的所有三首作品的演出。

在组成《意象集》的三首作品中，有两首是由纽约爱乐乐团介绍到美国的。第一首介绍的是《春之回旋曲》，1910年11月15日由纽约爱乐乐团演出，指挥是古斯塔夫·马勒，距这份总谱在巴黎的首演仅仅八个月。第二首是更加著名的《伊贝利亚》，由该团于1911年1月3日演出，指挥也是马勒。

I、《吉格舞曲》。这首吉格舞曲虽然是组成《意象集》的几份总谱中最后完成的，但却排在第一。它原来的标题是《悲哀的吉格舞曲》，这是德彪西的典型的怪论。因为吉格舞曲（法文为gigue，就是英国—苏格兰—爱尔兰的jig）自古以来一向是一种奔放的、往往是狂野的三拍子舞曲。对这份总谱知之甚稔的安德烈·卡普列在作曲者指导下完成其配器后写道：

“吉格……伤心的吉格……悲惨的吉格……这是一个痛苦的心灵的画象，它百无聊赖而又愁绪满怀，借一支古老的高音双簧管来倾诉衷肠！一个受尽创伤的心灵，它是那么沉默寡言，惧怕、回避一切感情的流露，急急忙忙用一个滑稽木偶的假面具和硬梆梆的动作来隐藏自己的眼泪。要不然，它就突然给自己披上一件最最恬淡冷漠的外衣。……不断变化的情绪以及它们互相渗合，互相冲突，分而又合，变化速度之快使这首作品的表现变得极其困难。在作为伪装的那种痉挛性的战栗、那种突然的克制自己的努力、那种可怜的愁眉苦脸下面，我们窥视到一种悲哀的精神，一种无边的悲哀。……”

在这整个难以捉摸的发展中，主题核心就是开始几小节中的那个凄凉的短小音型，由长笛独奏：

例269



这首悲哀的吉格舞曲是受魏尔伦在伦敦时所作的一首又苦又甜的诗歌启发而写的，诗人给它起了一个英文标题：《街头》（《Streets》）。1890年德彪西的朋友查理·包列德已把它配上了一首名叫《划船》的苏格兰曲调：

“让我们跳起吉格舞！

我最爱她那双美丽的眼睛，

比满天星斗还亮哪，亮呀亮晶晶！

我爱她狡黠的眼睛！

让我们跳起吉格舞！

她身上有一种风味，

专叫可怜的情人心碎，

可又是那么妩媚！

让我们跳起吉格舞

如今她已不是我的心上人，

我却更爱她甜蜜的吻，

来自那晶莹可爱的嘴唇。

让我们跳起吉格舞！

我不能忘怀，不能忘怀，

那些闲来无事的悠长时刻，

我对它们无比珍爱！

让我们跳起吉格舞！

Ⅱ、《伊贝利亚》。我们有些人也许象德彪西一样，曾经跨越西班牙边境，在那里只呆上几小时，去看一场斗牛；但对这些人来说，西班牙仍是一个遥远的梦境：由亮灿灿的太阳、浓艳的色调、炽烈的弗莱曼科节奏、脚跟相碰的咔嗒声、响板的噼啪声以及摩尔人异国情调的悲叹拼凑而成的一个画面。德彪西让我们在他的《伊贝利亚》中瞥见的就是这么一个西班牙梦境——西班牙的色彩和西班牙的节奏。一个梦，但不知怎么的，却是一个确切的梦。因为，西班牙作曲家中那位最最具有西班牙特色的曼努埃尔·德·法雅证明，德彪西的稍纵即逝的印象攫住了真正的西班牙色彩和节奏，而那些严肃的西班牙作曲家却没有一个及得上他。

在评论《伊贝利亚》中的某些和声效果时，法雅又说，“无须赘言，安达鲁西亚人是以很原始的方式下意识地从他们的吉他上得到这些音响的；但奇怪的是，西班牙作曲家们对这类效果一

向视而不见，甚至不屑一顾，把它们看作粗劣野蛮的东西，充其量也许可能把它们归入旧的音乐曲式一类，直到听了德彪西的作品，他们才知道这类效果可以怎样应用。”

《伊贝利亚》完成于1908年，1910年2月20日在巴黎的一次科隆音乐会上首演，由加勃里埃尔·皮埃尔内指挥。在美国于1911年1月由纽约爱乐乐团首演。它由三乐章组成，第二、三两个乐章是连续的，演奏时不加间歇。

1、《街头巷尾》。第一乐章一开始就是一片明朗的管弦乐色彩和用响板和铃鼓来击点的舞蹈节奏。乐队中的弦乐器模仿吉他的乱弹，而木管则零零碎碎地吹出象下面这个反复出现的音型一类的几乎具有东方或摩尔音调的旋律：

例270



两支单簧管

1=G $\frac{3}{8}$ 0 567$\dot{1}$ | 7$\dot{1}$76 6 | 6

到一半的地方，一个突然的阴影——也许是一条特别阴暗的小巷——似乎笼罩了这个画面。但是圆号和小号很快就驱除了这种情绪，白天的明媚阳光重新出现。

2、《夜之芳馨》。这个夜曲乐章开端处的一段具有蛊惑力的音乐是由闪烁的高音区小提琴发出的。然后木管又一次吹出西班牙或伊贝利亚—东方风味的乡思曲调。低音弦乐器的天鹅绒般柔和的和声使人联想到深沉的夜色。仿佛来自远方的钟声宣告终曲的来临，终曲之前没有间歇。

3、《节日的早晨》。弦乐组的响亮拨奏和节日的钟声相映成趣，形成一串饱满的闪闪发光的声音和节奏。

4、《春之回旋曲》。德彪西把这段音乐同一首古老的意大利五月节之歌中的两行歌词联系起来，而且可能希望他的听众也有这样的联想；他在总谱的开端处引录了这两行歌词的法文译文。这是十五世纪诗人波里齐阿诺的一部"歌曲舞曲集"《五月》中的一首，开头两句是：

"欢迎五月，

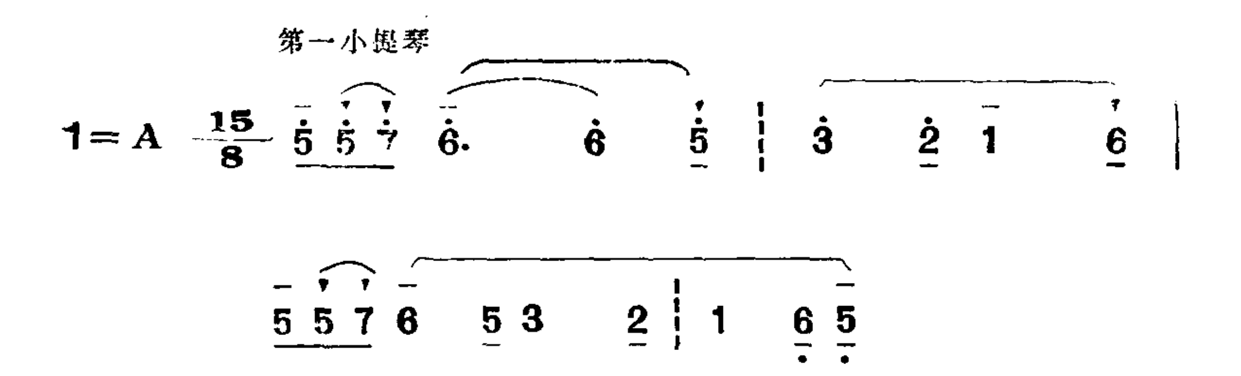
和它的森林之旗！"

"森林之旗"是一个古老的意大利说法，指野生的月桂树。德彪西是在皮埃尔·高西埃斯一本论但丁的书中看到这两行词的，书中关于中世纪五月节庆典的描写可能激发了德彪西的想象："五月的第一天，整个乡村醒来了，欢腾起来了。妇女与姑娘们头戴花环，鱼贯而行，遇到欢乐的舞者或乐师便一双双相率而去。还有竞赛和斗技，小伙子拿着从树林中采来的五月旗帜（亦即"森林之旗"，野月桂树），把它们放在心上人的门口，唱起五月之歌《五月》来。

在总谱的前面一部分中，德彪西还借用一首法国儿童歌曲，一首轮舞《我们不再去树林》。曲调由双簧管奏来非常质朴，过了片刻之后，便由弦乐器继续下去，但却变成狂野而冲动的了：

例271





《意象集》的乐队要求短笛二、长笛三、双簧管二、高音双簧管一、英国管一、单簧管三、低音单簧管一、大管三、低音大管一、圆号四、小号四、长号三、大号一、定音鼓、小鼓一、铃鼓一、三角铁、响板、木琴、钢片琴、铙钹、铃三、竖琴二及弦乐器。

大海，交响素描三幅

(La Mer, three symphonic sketches)

"大海一向对我很好，"德彪西在完成《大海》前不久写信给他的出版商雅克·杜朗说，"让我看到它的各种情绪。"德彪西最迟在1903年就已着手写这部作品。那年9月12日他写信给安德列·梅萨热（他在前不久刚指挥过《佩利阿斯与丽桑德》的首演）说他正在写"三首交响素描，标题是1）《大海在风中奔腾》；2）《波浪的嬉戏》；3）《美丽的海，血腥的岛》——总称《大海》。你也许不知道，我家里原想让我去当一名水手，这可是个好行当，只是由于生活中的偶然机遇我才没干上这一行。但是，我对这个行当仍然有着真心实意的感情。"

根据收在罗彻斯特伊斯曼学校中的一份手稿，管弦乐总谱的草稿完成于1905年3月5日星期日下午六时。配器上的一些细节又花了几个月时间，但最后的润色则是1905年夏在英国的伊斯特

本海滨游览胜地所加。

《大海》于1905年10月5日在巴黎的一次拉穆勒音乐会上首演，指挥是卡米耶·歇维亚。在三个乐章中，德彪西只保留了原来的一个标题。

第一次公演后不久，德彪西再次写信给杜朗说："在这里我又一次和我的老朋友大海在一起了；它永远是无边无际、美丽动人的。它确实是自然界中最能使人得其所哉的东西。但人们对大海的尊重是不够的。不能允许人们在大海中润湿那被日常生活残伤了的肢体。说真格的，那些胳膊和大腿以可笑的节奏摆动着，真是足以叫鱼儿落泪的了。在海洋里只应该住海妖，但是，有这帮低等生物不时侵犯大海，你说那些可敬的人物怎么肯回来呢？［后来他又说］海洋被搅动了，它要一泻而漫越大陆，扯开岩石，这种脾气在娇宠的小女孩中间也是少见的。"

Ⅰ、《黎明到中午的大海》。低沉持续的弦乐器，包括竖琴在内，描绘了黎明时刻海洋的极大的安详力。逐渐地大海似乎苏醒了：一片水波懒洋洋地喷起。一个取自《海妖》的简单的双音音型开始了展开部，作曲者的想象力令人吃惊，技巧炉火纯青。英国管与加弱音器的小号非常轻柔地奏出主题，它在最后乐章接近最高潮处将重新出现：

例272

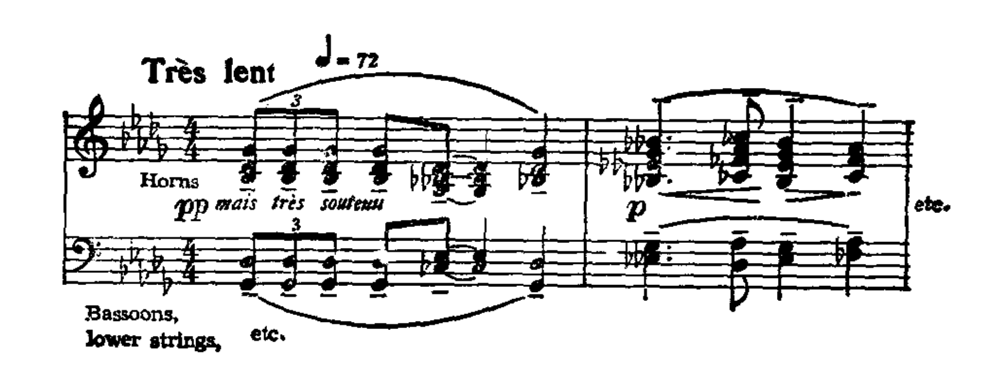


1＝D 4/4 ♭7 7 7 7 7 | 7 1 ♭3 - | 3 ♭2 1 ♭7 ♭6 |

♭5 ♭7 - 1 | ♭3 ♭2 1 ♭7 - | 7

德彪西对传统的旋律是不大感兴趣的，他所感兴趣的是短小节奏片段与和声片段的游戏，是天空、云彩与阳光在他的闪烁而汹涌的管弦乐之海上的千变万化的反映。在将近结束时，一个平静但令人难忘的众赞歌乐句将海底也带动起来，这个乐句在最后乐章中将重新出现，作为高潮的顶峰。

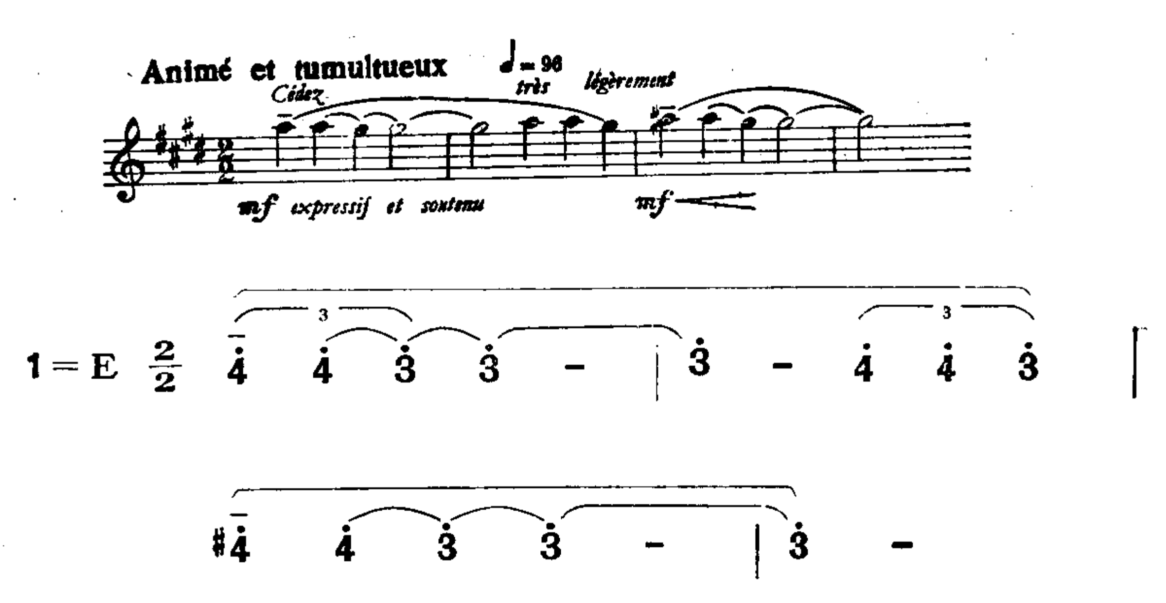
例273



II、在《浪之嬉戏》中，海洋开始时是非常文静的，后来就转入戏谑的盛怒。彩虹般的色泽出现并消失在喷射的水花之中。德彪西的乐器调色板极其细腻而捉摸不定，在结束处几乎是难以觉察地逐渐归于沉寂。

Ⅲ、一个低沉而威胁性的声音开始了《风与海的对话》，好象预示着暴风雨的接近。一阵因预期将有什么事发生而引起的颤抖传遍整个乐队；力量在迅速地集结起来，暴风雨似乎即将来临。但是不然，一切猝然沉寂下来；接看，我们突然听见一声仿佛来自远方的充满乡愁的呼喊，象德彪西想象中的海妖之歌一样：

例274



这一呼喊由双簧管、英国管与大管加以重复时，显得更为急切。应答它的是特莱顿① 的号角；喧嚷声加强了；在乐队深处，大提琴、低音提琴、大管奏出上面引录的第一主题。最后，第一乐章的众赞歌在欢腾的高潮中重现，铜管颤音的非常不协和的声音结束了大海的永无休止的故事。

《大海》的配器是：短笛、长笛二、双簧管二、英国管、单簧管二、大管三、圆号四、小号三、短号三、长号三、大号、定音鼓、大鼓、钹、锣、三角铁、钢板钟琴（或钢片琴）、竖琴二，还有传统的弦乐器。

夜　曲

(Nocturnes)

云(Nuages)　节日(Fêtes)　海妖(Sirènes)

德彪西一生中大部分时间都为新的艺术和文学思潮所吸引。在十九世纪八十年代，当时还非常年轻的德彪西就已成为象征派诗人斯梯芬·马拉美(Stéphane Mallarmé)家举办的著名的"周

① 特莱顿，希腊神话中半人半鱼的海神。

二晚会”上的常客，在那里他遇到了一些与他思想相通感情相应的人。

“印象主义、象征主义、诗意的现实主义融合为一股热忱、好奇与理智的激情的巨流，”作曲家兼评论家丢卡写道：“画家、诗人、雕刻家都在认真探究各自的专业所用的材料，把它拆成碎片，按自己的意愿加以重新组合——大家都力图使文字、声音、色彩与图案具有新的层次和新的意义。”

德彪西的印象派画家朋友们摒弃了上一代人的清楚线条而采用溶化在光之中的朦胧幻影。他的诗人朋友们以马拉美为中心把语言的逻辑溶化为一连串象音乐那样可以意会的词句。魏尔伦在他的诗歌中寻求的“首先是音乐”。人们普遍地追求把人的感知以及把各种艺术本身混同起来，就象波德莱尔在他的《恶之花》(《Flews du mal》）中所预料的那样：

“啊！我的各种知觉融为一体，
融成的形态多么不可思议！
她的气息变成了音乐，
她的声音化为馥郁芳馨！”

德彪西被卷入了这些潮流，他在此后年代中所写的作品受到马拉美沙龙中那些人物的影响要比受单纯的音乐因素的影响更为深刻。一向怀着特殊的同情和理解来评论这个时期的艺术的卡米耶·茂克莱尔曾经说过，莫奈和德加的画是光的交响曲与组曲，而德彪西的音乐则是有声的印象派画卷。

在《夜曲》中，德彪西以大自然——悠悠白云、熠熠光辉、奔腾江海——为题材。他解释说，这个标题并不意味着传统的夜曲的含义；它具有“更加笼统的、尤其是更具装饰性的意义。”

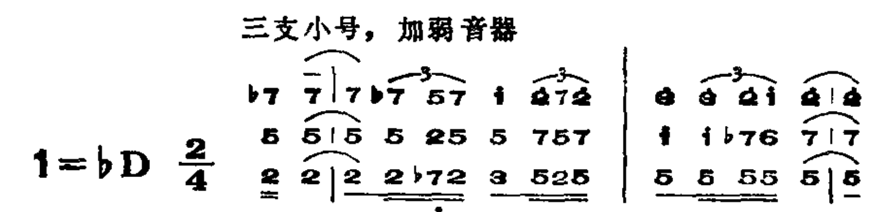
Ⅰ、《云》。德彪西说它表达了“天空没有变化的面貌。云雾迷

濛，灰里泛白，在天际悠然而过，带着几分凄凉。”高音木管织出柔美波动的音型，重复时有所变化，但却象云彩的变幻一样使人难以觉察。

II、《节日》以一束光的迸发开始，加上奋激的节奏以及从第一首夜曲中离奇地衍生而得的点点滴滴的活泼旋律。作曲者说它“反映了大气的运动及其动荡不定的舞蹈节奏，缀以突然迸发出来的光束。还有一个游行的插段——一个光怪陆离的纯属幻想的赛会式行列贯穿在整个节日中，与它融汇在一起。但是持续不断的节庆背景始终起着作用，音乐与熠耀的尘埃融为一体，成为总的节奏的一部分。德彪西的配器着墨不多而细腻纤巧、言简意赅。《节日》中的最最惊人之笔大约在全曲进行到一半的地方，在突然沉寂片刻之后，依稀听到一个遥远进行曲的节奏，而在它上方是加弱音器的小号齐鸣。

例275





Ⅲ、《海妖》要求八个女声声部的合唱队，此曲比另外两首较少演出，其原因可能即在于此。它描写“海及其无穷无尽的节奏。然后在月光照耀得银光闪闪的波涛之中听到了海妖的神秘歌曲；它大笑着离去。”

《夜曲》的配器是：长笛三、双簧管二、英国管一、单簧管二、大管三、圆号四、小号三、长号三、大号一、定音鼓、竖琴

二、钹、响弦小鼓以及传统的弦乐器。

牧神午后前奏曲

(Prelude to The Afternoon of a Faun)

德彪西应该是一个最最温和的革命家，他对古老的体制结构发动了进攻，并使它轰隆一声倒坍在惊惶万状的同时代人的耳边，而他自己则仿佛是一个天真的旁观者，声称自己不喜欢大声的喧噪。德彪西完全是实心诚意的。他的确讨厌瓦格纳式的天翻地覆，讨厌各种戏剧性的夸夸其谈和形之于色的感情。他的世界充满了月光、水中倒影、无言的激情、发人深思的象征、含而不露的思想、欲语还休的言词。

他的第一颗管弦乐定时炸弹（我们不妨这么说）是那首梦幻一般的《牧神午后前奏曲》。从这个标题可以知道，他的音乐是受他的朋友斯梯芬·马拉美的著名诗篇《牧神的午后》启发而写的。虽然这首短小的音诗以其异国情调的旋律和难以捉摸的和声而使许多听众困惑不解，但是，使谁都感到惊奇的是，它获得了普遍的赞赏，始终是他的最脍炙人口的管弦乐杰作。

虽然它有着强烈的感染力，或者说也许正因为它的强烈感染力，音乐行家们总是对《牧神》的调性转换感到不解，而且不无理由。因为这场感官上的革命，它的中心内容有一半就在于调性上的模棱两可（当然它的魅力也有一半表现于此）。正如马拉美的《牧神的午后》的主要特征有一半在于诗人是用音乐的方式来处理遣词造句上的暧昧含糊的。虽然马拉美要年长二十来岁，但这两个人在很多方面是灵犀相通的。两人都各以自己的方式投身于摧毁他的艺术传统句法，探索新的感受力和表现这些感受的新句法。

现在无法肯定德彪西是在什么时候最初读了马拉美的《牧

神》，但绝对不会迟于1887年，也就是德彪西赴意大利获罗马大奖后回巴黎的那一年。这一年，马拉美的几经修改的《牧神》定稿出版，德彪西对它赞赏备至，买了一本送给他的作曲家朋友保罗·丢卡。同时他也开始经常出入于马拉美在老式的罗马街上的狭小公寓，参加在那里举行的现已成为轶事的周二晚会。

这些聚会有着一种不可思议的特殊魅力，德彪西在这里碰到了一群（大部分是年青的）诗人、画家、评论家、音乐家、雕刻家、小说家，他们景仰马拉美，如饥似渴地渴望听到他的具有睿知卓识的谈话，就是这种心情把他们拉到了一起。在常客中有保罗·魏尔伦(他常常来，直到他的腿上不了那四层楼梯时为止)；莫奈、罗丹、彼尔·吕斯、古斯塔夫·卡恩；当时的一些新闻记者，未来的小说家和评论家；保罗·克洛岱尔、卡米耶·毛克来尔、安德烈·纪德、保罗·瓦勒里、尤尔斯·拉复格、爱德华·丢惹丹、费立克斯·费尼朗，常常还有些国外知名人士：斯图华特·梅里尔、约翰·佩纳、惠司勒、梅特林克或是斯特番·盖欧尔格。

许多人生动地记住了在冬天的夜晚爬上四层楼梯到马拉美公寓去、而把罗马街上华丽的的煤气灯和咿哩哇啦的噪声丢在脑后的情景。你一踏进公寓的门槛，那些东西就消失了。在一间兼作诗人会客室的灯火不太明亮的小餐厅中央站着马拉美，他靠在一只搪瓷火炉边上取暖，趿着一双拖鞋，瘦削的肩膀上披一条围巾。

房间里仅有的几件摆饰(全都是人家馈赠的礼物)在当时的资产阶级室内是不寻常的。一幅莫奈风景画；一个雷诺阿雕塑的马拉美头象；惠司勒为马拉美作的精致石版画（此画后来复印在他的《诗歌散文集》中）；一幅哈姆雷特画象和一幅青年时代马拉美画象，都出自马奈的手笔；一个小的罗丹铜雕，还有一个高更

从塔希梯送来的木雕。

这时，伫立房间中央的马拉美会开始轻声谈起话来，而这种谈话又往往变成独白。他能使他的听众神魂颠倒，这不仅是由于他的思想，而且也由于他的音乐般抑扬顿挫的声音，他的炯炯有神的眼睛和难以描摹的手势表情。他的话滔滔不绝，讲来轻松自如，偶然也沉默一大阵子。谈话的中心内容是音乐、诗歌、绘画、雕刻以及这些艺术的美学。

美国音乐家兼作家弗朗西斯·格里尔松在1889—1892年间是马拉美家的常客，他觉得马拉美衣著随便、风仪秀整，颇象瓦特·惠特曼。他还注意到德彪西的爱挑剔的朋友、诗人亨利·德·雷尼耶"每次都坐在主人右边的同一位置上，一言不发。他看上去是这里的主宾。马拉美常常对着他说话，但是德·雷尼耶先生可不是来发表谈话，而是来听人家谈话的；他默不作声，只是抽支香烟喷出几口烟来作为回答。人人都理解他。"

在这个气氛中，通过和这些知识界和艺术界的名流交往，德彪西所获得的养料要比他在传统的音乐学习中以及他在荣获罗马大奖的人们居住的官邸梅迪契别墅所度过的无聊岁月中获得的多得多。

德彪西开始根据马拉美的诗创作他的《前奏曲》，最迟是在1892年（这是他在管弦乐草稿上注明的日期）。这时，他与马拉美已经交情甚笃，因此专门研究德彪西的专家们（包括威廉·奥斯汀在内）可以设想他们两人很可能曾经从马拉美诗句中的音乐以及这些诗句能激发什么样的音乐这两个角度来讨论过《牧神午后》。这部音乐完稿于1894年，初演定于12月22与23日，由新生力量的旗手民族音乐协会演出，指挥是古斯塔夫·多列。正式上演前两天，德彪西致函邀请马拉美，信中的迂回曲折的文体足以

说明青年作曲家对这位尊敬的长者的态度：

"亲爱的大师，

我有没有必要告诉你我将多么高兴，如蒙光临赐听我的抒情小曲，这是我通过一种也许是应该予以申斥的骄傲而终于被导至相信是在你的牧神的笛子启发下而写出来的。

尊敬你的

克洛德·德彪西"

当初演的时刻迫近时，气氛十分紧张，这是可以理解的。正如指挥多列后来所回忆的那样：

"想想看，德彪西给配器技巧进行了多大的革命！有些东西在今天的任何指挥看来不过是一个简单的公式，在当时却引起多少问题啊！这些问题不得不一一加以解决，而且困难之多，甚至使德彪西自己也疑虑重重，对他希望得到的某些效果感到担心。我向他保证我们一定会从容不迫地进行细致的准备……德彪西经常在音响上作这样或那样的修改。我们一次次试验，重新开始；然后进行比较。大家都保持镇静……演奏员们已习惯于这种新风格，他们知道我们将不得不打一场硬仗。当然，对于行家们德彪西并非无名之辈，但广大听众对他还是一无所知的，他们会拒不接受他吗？……

"但是，巨大考验的时刻来到了。德彪西脸上露出我所熟悉的笑容，借以隐藏他的焦急。他紧握住我的手。乐队在走廊里调音。我要大家安静。'朋友们，'我对乐师们说，'你们知道，今晚我们将捍卫一个伟大的事业。如果你们对德彪西和对我有一点情谊的话，你们就会全力以赴。'我的好心的同行们都鼓起掌来：'别着急，大师，我们会成功的。'

"我走上指挥台时，心情有点激动，但并不紧张，充满了信

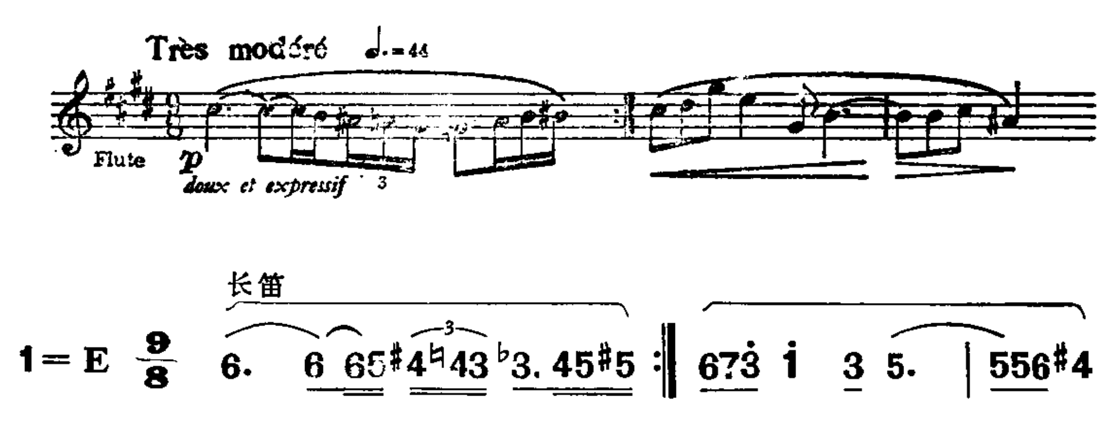
心。在迫使喋喋不休的听众安静下来之后，我又等了很长一会儿。大厅里座无虚席，鸦雀无声，此情此景，令人难忘。于是我们的杰出的长笛吹奏员巴列尔展开了他的开始主题……

“突然我感到我背后——这是某些指挥家的一种特殊才能——的听众完全神魂颠倒了！我们取得了完全的胜利！因此，尽管规定不许再演一个，我毫不犹疑地打破了这条禁令。乐队欢欢喜喜地把它所喜爱的并且用以征服了听众的音乐重复了一遍。”

我们不可能想象，当这部前奏曲刚问世的时候，它的美在人们看来是多么朦胧、虚幻而使人困惑不解，甚至对于象我的父亲奥林·唐斯这样的专业音乐家都是如此。我父亲告诉我，他在1900年左右初次听到《牧神午后前奏曲》时，觉得仿佛是一片玫瑰色的雾霭或是一阵无形的芳香一闪而过，挥发殆尽，不留下任何可供记忆摸索的东西。

今天我们可以毫无困难地听出开始部分中简单的无伴奏的笛子所吹出的镂刻得很分明的线条。它显然是表现了——或者也可以说由于它是一首序曲，它预示了马拉美笔下的牧神所吹奏的懒洋洋的曲调。

例276



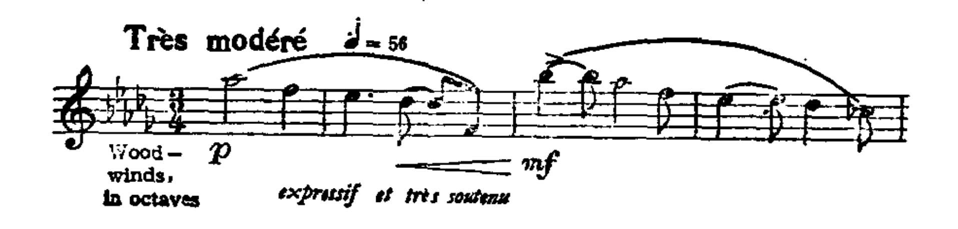
马拉美的诗及其激发美感的象征主义语言是很晦涩的。实际上，它的艰涩含糊正是其精华之所在。那睡眼惺松的牧神迷迷糊

糊看到的印象和马拉美语言中音乐般的抑扬顿挫要比某些晚期的象征主义诗歌更与德彪西的这部早期管弦乐曲血缘相通。这首诗的总的轮廓与意境是够清楚的。那些诗句是牧神的独白，牧神是想象中的一个头脑简单而耽于声色之乐的神话人物，他在阳光灿烂的森林中醒来，仿佛是做了一场梦，又好象是实有其事——他自己也说不上来究竟是梦是真——反正他遇见了两个美丽的山林女神，两个洁白如雪、金光灿灿的半神半人，她们不敢接受他的狂热的求爱，拒绝了他的感情冲动的拥抱。但是森林里越来越暖和，牧神的头脑昏昏沉沉，也许归根到底那不过是一场梦。在他沉入睡乡时，他喃喃地说："再见，女神们！我要去看看你们躲藏的地方。"

笛子的镂刻分明的线条，可能就是牧神亲自吹奏的那懒洋洋的变化多端的旋律，很快就被包围在温暖的天鹅绒般的圆号与木管声以及一串淙淙的竖琴声中。开始处长笛的抒情曲调一次次重复，但每次都以不同的、变化着的、模棱两可的和声作为陪衬，乐队的色彩纤丽细腻；弦乐分声部奏出轻轻颤动的震音，木管上的突然迸发和短小的音束——可能是牧神百无聊赖地在把葡萄皮"噗"地喷得老高，也可能是他的笛子上吹出来的干燥的"音雨"。

乐队一阵静寂，然后木管奏出一个新的、更能激发美感的旋律，这也许是一种比较司空见惯的美感，人们把它称之为肖邦式或是恶意地称之为马斯奈式。

277



木管八度奏

1= D $\frac{3}{4}$ 5 - 3 | 2. 1 1 3 | 6 6 5 3 | 2 2 1 ♭7 |

不过如果听众回头再看看的话，他们可以在这个感伤的音流起伏中听到笛子镂刻出来的第一段抒情曲调的一个微妙的变体。接着，原来的抒情曲调重现，为它伴奏的管弦乐色彩显得更象虹霓。音乐使人感到水光闪闪，阳光明媚，暖气袭人，微风吹拂，森林了无生气，牧神昏昏欲睡，梦境消逝在稀薄的空气中。

德彪西的魔术是由一个小型乐队来完成的，包括三支长笛、二支双簧管、一支英国管、二支单簧管、二支大管、四支圆号、二架竖琴、古色古香的小钹和传统的弦乐器。

马拉美似乎大为感动，或者至少是留下了深刻的印象，因为在演出后他把他的诗抄了一份送给德彪西、并题了下面四句诗：

“啊，原始气息的森林之神，

你的笛子是真的不成，

德彪西要借助你

吹奏光，好好听仔细！”

从二十世纪中期的优势观点来看，马拉美—德彪西《牧神》的革命意义就更加清楚了。一位和皮埃尔·布列同样现代派的作家就不止一次地说：“《牧神》的笛子给音乐艺术带来了新的气息；被废弃的与其说是展开的手法，还不如说是形式这个概念本身，……这份总谱里所贮蓄的青春是取之不竭用之不尽的。”如果说现代诗歌肯定发源于波德莱尔的某些诗，那么我们可以同样肯定地说，现代音乐是由《牧神舞后》唤醒的。

吴佩华　译

诺曼·德洛·约约

(Norman Dello Joio)

1913年1月24日生于纽约

变奏，恰空与终曲

一部一听就懂得，一听就惹人喜爱的音乐作品是不是有什么不对头的地方？这个问题听来很愚蠢，其实不然，因为当今所有的严肃音乐作曲家几乎无不因写了所谓易于"接受"的音乐而感到很不自在。更奇怪的是，有些音乐爱好者和专业音乐家，一听到易于听懂的严肃音乐新作品就会坐立不安。这种态度所造成的结果，首先是：现代作曲家——指严肃音乐作曲家——与大批音乐会听众、歌剧院观众和唱片购买者之间的鸿沟日益加深；其次是：对某些作曲家的自发本能会产生威胁，他们的艺术天性似乎要求音乐思想能无拘无束地放纵奔驰——至少在作曲的初始阶段是如此。诺曼·德洛·约约就属于这一类人，他在发展的初期就受到了非常严重的威胁，但他靠着老师保尔·兴德米特的帮助，设法逃脱了这个特殊的陷阱。

在美国已得到承认的严肃音乐作曲家中，德洛·约约以开朗直率的表情、简单朴素的方式（即使他的方法并非总是很简单）而著称，他这样做是为了投更多人之所好。他的风格特征是强烈的旋律气质，充满活力的节奏，比较严谨的和声语汇，有感染力的轻松情绪和生意盎然的创新。其所以会形成这种风格，是因为德

洛·洛约有一种感觉，或甚至可以说是一种道德信念，即认为他的音乐必须与当代的广大群众，而不仅仅只是与几个活跃的先锋人物、少数作曲家同行或几个臆想出来的未来听众沟通。体现这种信念的风格使他在某些方面远离了他大多数的同行。

有些作曲家深知他们所需要表达的东西是不可能简单地表达出来的，对此，有思想的音乐家是不会横加指责的，诺曼·德洛·约约尤其不会这样做。二十世纪的音乐大多有一个明显的特点，难以一下子就听懂。没有哪个明智的听众期望对一部大型作品聆听一遍、十遍或一百遍后就能领悟它的全部。含糊本身也并不是一种弊病，因为它具有久已被人承认的艺术上的用途。这样的用途不只局限于二十世纪，也不仅局限于音乐艺术；在音乐以外的理论与评论中，人们曾更多地对"含糊"的手法进行分析，加以攻击或为它辩护。很久以前，保尔·伐雷里曾经说过："有些诗人坚持认为，头脑要得到乐趣，就必须工作，于是他们就把作品写得如谜一般让我们去猜。"在伐雷里之前，马拉美也提出过，解谜是诗歌欣赏所必不可少的。他写道："如果把诗歌中的一切都赤裸裸地表达出来，那就会把读诗的乐趣糟踏殆尽，因为读诗的乐趣就在于一点一滴地猜度其中的奥妙。它必须是暗示的，诗歌必须永远保持为一个谜。"

早在马拉美之前三百年，约翰·堂恩时代的玄学派诗人中的主要理论家乔治·夏普曼就曾声称："以要弄字眼、牵强附会来制造朦胧，那是迂腐和幼稚，但如果朦胧把自己裹藏在题材深处，并以恰当的比喻和富有表情的词藻道出主题，那么我仍愿编织这样的昏暗来把自己笼罩。"

许多二十世纪的伟大诗人、画家和作曲家确实都曾努力以这样的昏暗来笼罩自己，即使他们不一定是有意这样做。但倘若有

些听众想当然地期望二十世纪的任何重要创作都必然具有朦胧的特点，那就是另一码事了。人们的这种态度当然是由于十九世纪的种种观点造成的，更确切地说，由于我们对初生的商业化的十九世纪社会、包括它对新颖、艰涩的伟大艺术的顽强抵制，它的愚昧昏庸的评论家，它的庸才横行而天才遭到排斥和误解等现象的看法片面而造成的。

但是这种病态的局面并不总是占优势。在海顿、莫扎特、巴赫、亨德尔和更早的时代，音乐爱好者渴望新的东西，本书另一处讨论到的海顿几首大型《伦敦》交响曲的大受欢迎就是一例。一部问世十年、二十年、三十年的交响曲或歌剧，听起来往往使人觉得老调重弹。听众对再上一代人的作品缺乏兴趣，更早的作品则大部分被忘光了，这究竟是比十九世纪浪漫派保守主义更为积极的态度，还是相反（往往是不自觉地），是二十世纪许多音乐行家在迎奉潮流呢？这可能仍然是个有待探讨的问题。

不管怎么说，德洛·约约在他艺术生涯的早期就开始怀疑这种不自在的自我意识是否已成为一种陈腔烂调，一种“枯萎症”，决不能让它来支配他对自己音乐的感觉。

他说：“我开始感到不解，为什么一部作品受欢迎我反会感到内疚。对于自己，作为作曲家，我们继承了一种浪漫的看法，那是一幅艺术家与世俗进行斗争的图画。我开始认识到，以我这种类型的天赋去扮演这一类角色是很愚蠢的。”

这位作曲家的下述宣言也同样是“非浪漫主义”的：“我所关心的是当前，在这方面我知道自己是有志同道合的伙伴的。”在这些人中，对德洛·约约的发展影响最大的有两个：他最后的老师保尔·兴德米特和他从小就留有深刻印象的朱塞普·威尔第。

另一强大的影响是罗马天主教礼拜仪式中的圣咏。他最早的音乐记忆是听他的父亲卡希米洛·德洛·约约在纽约东116街的卡麦尔山圣母院为圣咏队弹管风琴伴奏。这套圣咏曲目为他提供了丰富的音乐经验，这反映在他的许多成熟作品的主题素材与意境中。

除素歌与意大利歌剧以外，不久又加上了爵士音乐这第三个重要的影响。在阿伦·科普兰以及二十世纪二十年代这十年中成熟的一代美国作曲家心目中，爵士音乐一度仿佛是地道的美国严肃音乐风格的强大基础。这个想法部分地是从浪漫派关于“一切伟大的音乐都扎根于民间音乐的土壤”这一理论的启示而来的，但它在二十年代之后不久就烟消云散了。

对于紧接下来的一代人，包括德洛·约约在内，爵士音乐起了重要的作用，但比较间接，远没有什么决定性的意义。德洛·约约从未认真考虑过把爵士音乐作为他本人作曲的基础，然而他却深受他所谓的爵士的自发性的影响，他的几部成熟作品都具有相当浓厚的爵士式节奏与切分音。

对于德洛·约约的风格，也就是说，对他的艺术方向感的最后定型具有最大的决定性影响的是保尔·兴德米特。德洛·约约从1940年至1941年间曾随他学习。有一天，兴德米特随便问起德洛·约约为什么不让自己天生的抒情倾向自发而大胆地表现出来；这是德洛·约约思想上的一个转折点。他开始更强烈地意识到那种认为当代严肃的风格必须艰涩难懂、优秀的作曲家初出茅芦时一定要被人误解、听众对革新必然敌视反感的观点是多么墨守成规啊！

管弦乐曲《变奏、恰空与终曲》是德洛·约约最有特色和演奏最多的交响乐曲之一，1947年夏季作于康涅狄格的威尔顿。在

这里，甚至连曲式的选择也是很有特点的。因为，象他的许多同时代人一样，他也逐渐感觉到，交响曲（指传统的四乐章作品，其中有一个或几个传统的奏鸣曲快板乐章占优势）已不能适应于表达二十世纪中叶的感情。而变奏曲虽然是我们所知道的最古老曲式之一，但它对于德洛·约约和许多同时代人来说仍具有无量的挑战力。

德洛·约约的题材取自他的亲身经历，取自具有几百年悠久历史的遗产，取自罗马天主教素歌中的一段，即所谓格莱哥里圣歌：这个旋律据说起源于十五或十六世纪，并作为弥撒的一部分（《慈悲经：天使》）延用至今。此曲分为三个乐章：

Ⅰ、《主题与变奏》 整部作品的基本主题由独奏双簧管“简朴”地奏出，其中的变化只是为了给这首古老的圣咏以明确的节

例278



双簧管独奏

1=C 4/4 5 71 2. 2 | 3 21 2 - | 5321 2. ♭3 | 2765 1766 | 5 - - - | 5

奏：这个乐句由长笛和单簧管继续奏下去，加上一个小心翼翼的管弦乐背景；整个主题不到二十小节，接着是六段变奏。

变奏1：Semplice e grazioso 在对比细腻的和声衬托下，略经变动的旋律从圆号转到大提琴与高音弦乐器上。

变奏 2：Andante religioso 这是一首赞美诗般的八声部弦乐曲，间有木管独奏的简短注解。

变奏 3：Vivacissimo 这首活泼的谐谑曲式的变奏曲因迷人的切分节奏而显得情趣横溢。

变奏 4：Allegro pesante 在铜管乐连珠炮一般的伴奏下，主题在小号辉煌的变化形式中出现。

变奏 5：Amabile 主题的几个轻快的舞蹈性片段从低音弦乐器转至高音木管乐器。

变奏 6：Funebre 钟声齐鸣的效果先是用圆号奏出，接着转到其它乐器上，它伴随着一首挽歌，逐渐上升到一个热情的高潮，然后渐渐淡化，最后沉静下来。

II、《恰空》 Adagio serioso 这首恰空建立在取自《慈悲经》主题开始小节的四个按半音上升的音符上。它处理得很自由：主题常常移调，有时安排得使两次陈述一起连续以半音上行七级填满一个完全五度。这个持续的进行上升到一个激昂的高潮，又在一个长的"渐弱"的结尾中慢慢平息下来，这种浪漫主义的处理方法在德洛·约约的音乐中屡见不鲜。

Ⅲ 《终曲》 Allegro vivo, giocoso e ritmico 作曲家写道："在紧接着的一个节奏很强的 Allegro vivo中，格莱哥里主题的性格变成完全现代化和非宗教性的。（这首圣咏的一些充满活力的片段，先在小号和长号中此起彼落）：

例279



小号Ⅰ、Ⅱ　　两支长号　　小号Ⅲ

1=C $\frac{2}{2}$ 3 #5 6 7 0 0 | #1 7 6 7 0 0 | 3 #1 7 0 0 0 |

结尾的几页溶化成一首众赞歌，它与这个末乐章中占优势的紧张节奏形成对比。”我们在此又一次听到了略带爵士风味的切分节奏和欲罢不能的动力，把终曲带入极其辉煌的终结。

德洛·约约的配器主要采用：短笛、长笛二、双簧管二、英国管、单簧管二、低音单簧管、大管二、低音大管、圆号四、小号三、长号三、大号、定音鼓、铙钹、木琴、铃和传统的弦乐器。

佘　熙译

戴维·戴蒙德

(David Diamond)

1915年7月9日生于纽约州罗彻斯特

第八交响曲

当人们听到戴维·戴蒙德的《第八交响曲》时　他们决不会猜到他最早的一部作品是《向艾里克·萨蒂致敬》（萨蒂是《阅兵式》的作曲者）。戴蒙德的交响曲和艾里克·萨蒂文雅的戏谑风格之间的鸿沟，似乎不可逾越。

然而，戴蒙德青年时代对萨蒂的高卢式处理手法的钦佩绝非一时之兴。他所崇敬的第二个对象是莫里斯·拉威尔。1937年，在听到拉威尔的死讯后，他写了一首《挽歌》。十二年后，他又根据德彪西的信件内容，写了一部声乐套曲——《德彪西的灵魂》。戴蒙德选择这三位作曲家，并且只选这三人作为他作品的标题，其含义非浅。

如要进一步证实他崇拜法国的倾向，我们不妨举出如下事实：跟维吉尔·汤姆生及其他北美作曲家一样，戴蒙特也去参拜了巴黎和枫丹白露，并在那里从娜迪亚·布朗杰学习。

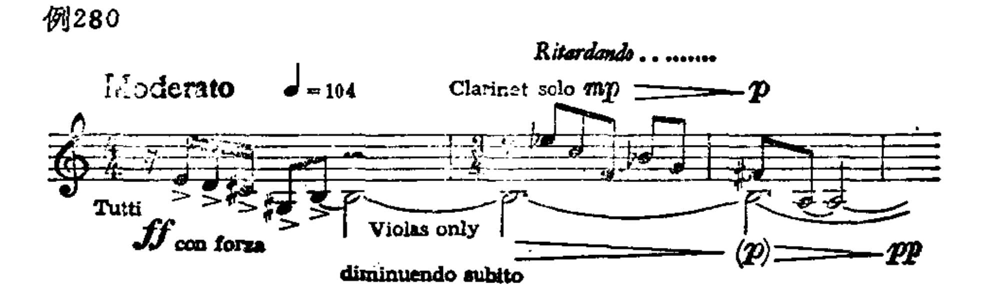
肖伯纳曾经说过：风格不过就是陈一家之言的力量。从戴蒙德先生的早年起，他的音乐个性就表现出独立精神和自陈的力量。他自学小提琴，创造了自己的记谱体系，七岁开始作曲，八岁开始学习音乐课程。他的家从罗彻斯特搬到克利夫兰之后，小戴维被

送进克利夫兰音乐学院，在那里从1927年学习至1929年。回罗彻斯特后不久他又在伊斯曼音乐学院学习了好几年，伯纳德·罗杰斯是他的教师之一。1931年，他才十六岁，他的交响曲(现已无人演奏)就已在伊斯曼演出。1934——1936年，戴蒙德先生在纽约新音乐学校（戴尔克罗兹学院）从罗杰·赛兴斯和保尔·波埃帕尔学习。

戴蒙德的《第八交响曲》是为庆贺阿伦·科普兰的六十寿辰而题献给他的。总谱完成于科普兰生日的前一天，即1960年11月15日，交响曲的实际写作过程花了整整两年时间。它分两个乐章，它们通过一个基本的十二音音列而互相关联。但是，戴蒙德虽然运用序列技巧，他的音列却排列得能产生强烈的调性感；并且，除了序列技巧之外，他还运用比较传统的主题分裂、模进和发展这些自莫扎特和海顿的古典时期以来为人熟悉的手法。

I、Moderato；Adagio；Allegro vivo 基本音列在引子一开始的几小节内就呈示出来。它分为两部分：第一部分是一个节奏性的五音主题，由全乐队奏出，显得雄浑有力；第二部分是一个比较抒情的七音主题，由一支单簧管独奏，奏来委婉动听：

例280



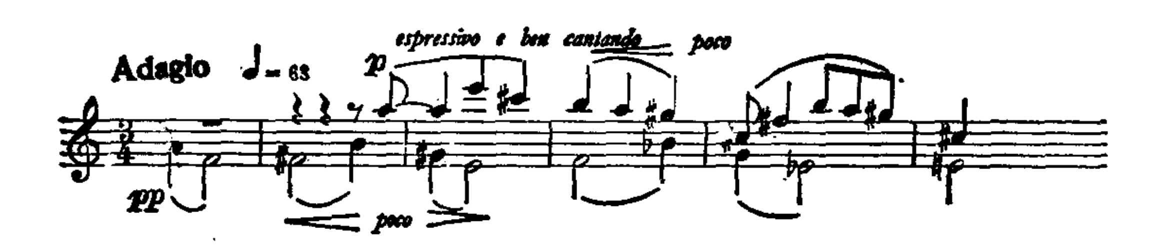
从主题上看，在这两个短句中，第二个短句应该更为重要；事实上，音列立即得到重新安排。并由一支圆号独奏出来，圆号以这第二短句为开端，把它加以甚至更抒情的变奏，然后结束在开始时轰鸣的五音主题的一段抒情变奏上。

这一乐章中较快的主体部分，一个自由的奏鸣曲快板结构，

开始于该音列的一个具有大量切分音的变奏，这一变奏在引子中是由圆号吹奏的。这是这一奏鸣曲式的正主题。还有一个对比的第二主题，由一支独奏单簧管在弦乐柔和的对位衬托下，以比较缓慢的速度，十分如歌地(ben cantando)表现出来。在这一冗长但高度集中的乐章中，这两个主题都得到发展，并几乎就以它们原先的形式重现。结尾是一个极其灿烂辉煌的高潮，其中包含这两个主题的精华。

Ⅱ、主题(Adagio)、变奏及二重赋格。在两小节引子之后，第一小提琴开始奏出一个高昂流畅的旋律，即主题，而引子则转化成模进式的伴奏：

例281



紧接着，乐队中的低音提琴和大提琴加进来演奏同一旋律，而小提琴则继续演奏那四十小节主题。

第一变奏是一首卡农曲，其中小提琴领奏；大提琴一直相距一小节跟着奏同一旋律。共有七段变奏，最后一次变奏重复第一变奏中一个很长的片段，然后不停顿地进入活泼的二重赋格。二重赋格的第一主题，即正主题，取自第一乐章的正主题；在交响曲进行到高潮和结尾的过程中，第一乐章的其他主题也再次出现。

戴维·戴蒙德的《第八交响曲》的配器为：短笛一、长笛二、双簧管二、英国管一、♭E 调单簧管一、♭B 调单簧管二、低音单簧管一、大管二、低音大管一、圆号四、D调高音小号一、小号三、

长号三、大号一、定音鼓、小鼓、中音鼓、大鼓、木琴、颤音琴、钢板钟琴、三角铁、大锣、大钹、竖琴、钢琴和弦乐器。

戴维·戴蒙德曾得到许多机构的荣誉：1938、1941年两度获得古根海姆奖学金、1941年获美国的"美国音乐出版协会"的奖金、1942年获罗马的美国学院奖；因钢琴四重奏而获1943年度帕德瑞夫斯基奖，另曾获国立文艺研究院颁发的一笔奖金，并数次受到委托写作音乐。

王逢麟　译

雅各·德鲁克曼

(Jacob Druckman)

1928年6月26日生于宾夕法尼亚州费城

窗 户

(Windows)

德鲁克曼先生虽然不是出生在纽约市，但他长期居住在那儿。他不属于任何一个明确的流派、集团、信仰或“主义”。他不是序列音乐或十二音体系的作曲家，尽管序列主义对他早期的发展产生过影响（主要是在他的《第二弦乐四重奏》中）。他不是偶然音乐作家，但是却毫不犹豫地在较庞大的结构内部采用偶然音乐因素，或“有控制的即兴拼凑”，只要这能为他的目的服务——如在《窗户》中就是如此。他不是电子音乐作曲家；因为他仅写过一首地道的电子音乐作品（《突触》《Synapse》）为乔弗雷市中心剧团的芭蕾舞剧《吃角子老虎》而作）；然而他将抽象音乐的与具体音乐的电子录音带用作他的主要由乐器演奏的作品中的重要成分，据他本人的估计，他这样做至少达八年之久。

雅各·德鲁克曼的《窗户》是1969年应美国国会图书馆的库塞维茨基基金会之托而写于1971、1972年的。1972年3月16日由芝加哥交响乐团首次演出，指挥是布鲁诺·马德那。此曲获1972年普立策音乐奖。

德鲁克曼先生认为，把他写《窗户》这个作品的意图笼统地作一主观介绍，可能要比把它分析一通更能帮助听众理解它。在芝加哥首次公演的时候，他就按自己所偏爱的这种方式作了一番阐述："这个标题中的'窗户'指的是内心的窗户，它们是在浓密的乐队织体变得比较稀疏时出现的一些光点，这时我们可以听到——一闪而过地——逝去的岁月——那记忆，不是对过去曾存在过的某种音乐的记忆，而是记忆中的记忆，魔鬼的影子。这就好比一个人对着一排空屋的窗户望了一眼之后，把视线移开，而感觉到一张脸庞在眼前晃动。"

《芝加哥论坛》评论员托马斯·维里斯的反应与德鲁克曼的阐述是一致的："任何窗户都必须依附于墙板，德鲁克曼的墙是用当今流行的具有造型感的音乐素材来建造的。他用一个扩大的管弦乐队和多种乐器的演奏技巧建造出音响面、音响层和音响角。他要求乐队队员在演奏时能发挥更大的独立性，不必按照常规，从而得到了一些使人心醉的具有非凡活力的透明织体。

"他那四处顾盼的声音之目审视着这些墙，于是这个曲子的开端部分出现了犹如针尖一般锐利的形象铭刻在四周的一片寂静中。这个突然的转折好似暗室中出现的一道阳光，令人大吃一惊，但帘幕后面的形象却并不是飘忽不定的光束，它们是从乐队的往事中出来的鬼影。……"

德鲁克曼音乐中迷人的光与色的效果大多得自他对大量打击乐器的处理。据传他曾说过，对他来说，音乐会从某一方面看来也是一种"剧场经历"，既然如此，那么我们在这儿列举一下他所采用的乐器未必是多余的吧。除人们熟悉的传统弦乐组、木管乐组（短笛一、长笛三、双簧管二、英国管一、单簧管二、低音单簧管一、大管二、低音大管）和铜管乐组(圆号四、小号三、长号

三、大号一）外，这首乐曲还要求竖琴，电风琴、一架装有扩音器的钢琴，以及下列打击乐器，它们分为三组：

第一组打击乐：铙钹（小型与大型）、木鱼二、成套木鱼三、刚加鼓、颤音琴一、锯琴一、大鼓一和中国锣一。

第二组打击乐：三角铁、嗞音铙钹（一种悬挂的铙钹，上面松松地系着一些木栓或金属条，敲时产生一种振动声或"嗞嗞"的效果）、手鼓、南美鼓（南美州的一种有两个音高的李生鼓，类似手鼓，但底部是敞开的），刚加鼓、钟琴、小鼓、定音鼓、大鼓、锣和中国锣。

第三组打击乐：铙钹（小型与大型）、手鼓、马林巴钢板、钟琴、发"嗞嗞"响的弹簧卷、锣与钢鼓。

德鲁克曼先生一直是"朱丽亚德学院"的教师，他从1957至1972年在那儿教授管弦乐法和音乐名作与资料。他还曾在耶鲁大学音乐学院的电子音乐室（1971—72年）和纽约市立大学勃鲁克林学院的电子音乐室任教。1967年他成为"哥伦比亚—普林斯顿电子音乐中心"的会员。

余　熙译

保尔·丢卡

(Paul Dukas)

1865年10月1日生于巴黎，1935年5月17日卒于巴黎

巫师之徒（根据哥德的一首叙事诗而写的谐谑曲）

(The Sorcerer,Sorcerer's Apprentice, Scherzo After a Ballad of Goethe)

巫师之徒这一故事一千九百年前在古埃及就已家喻户晓。叙利亚讽刺作家萨莫萨塔的鲁西安用希腊文将之复述，而哥德又再次把它写成德文叙事诗名为《魔法学徒》。哥德的作品激起了丢卡写作一部生气勃勃的乐队滑稽曲的动机，这位法国作曲家用了一个意大利术语，称之为谐谑曲。

鲁西安的以《说谎里手或怀疑论者》为名的对话集充满辛辣的幽默，他的叙述技巧精湛，对于当时最受尊崇的哲学家、柏拉图主义者、毕达哥拉斯的信徒、亚里士多德的弟子、斯多各门人的攻击富于嬉笑怒骂之机智；自问世以来读者就爱不释手。

其中有一段话描述年轻的尤克拉底斯充当哲学家潘克拉底斯的学徒的情况，这位师傅已经在一个洞窟中度过了二十三年，研究爱西斯神① 的魔法。潘克拉底斯虽然传授了许多经验给尤克拉底斯，但是有一个秘诀他拒不透露，他拿起一把扫帚或一根木杵，给它穿上衣服，念起咒语，它就会变成一个仆人，就象最熟练的优秀佣人那样打水、服侍他们二人。后来，有一天，尤克拉底斯认为他

① Isis，埃及神话中专司生育的女神。

能骗到师傅的咒语。

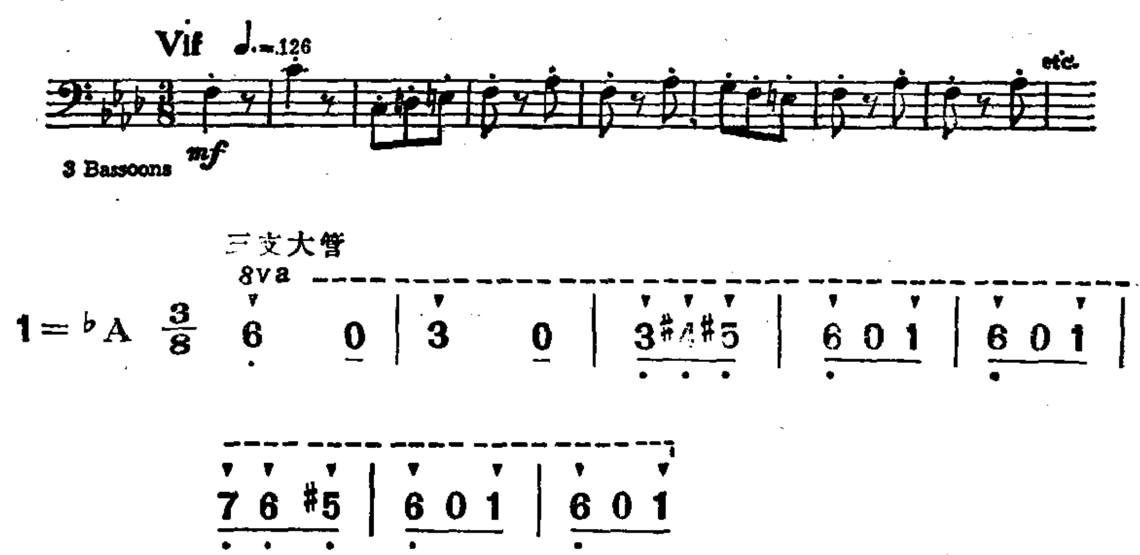
“我找到一个机会〔尤克拉底斯说（根据1820年威廉·托克的英译本）〕躲在阴暗的角落，偷听到他的咒语，赶快把它记住，它一共只有三个音节。师傅给了木杵一些必要的吩咐后就到集市上去了，他没有注意到我。第二天师傅有事出去了，我拿起了木杵，给它穿上衣服，念那三个音节，叫它给我打点水来，他毫不迟疑地给我打了满满一大桶水。‘好’，我说：‘我不要水了，你变回木杵吧。’然而它不睬我的话，继续不断地为我打水，直到最后水漫整个房间。我不知该怎么办，我怕潘克拉底斯回来后要对我发脾气，事情已经如此，我别无其他办法，拿起一把利斧，把木杵一劈为二。这下更糟了，因为每一半都拿起一个水罐来打水，因此我现在有两个打水的人了。这时潘克拉底斯回来了，他看到了正在发生的事，把它们恢复了原状；然而他神秘地走了，以后我再也没有见过他。”

哥德的叙事诗用一把扫帚来代替木杵，以欢乐的幽默取代讽刺。丢卡仿佛要使解释这首篇幅不长的杰作的人能领会其中要点似地，把哥德的叙事诗全部十四节都印在总谱之前。丢卡没有给他的主题加上名称，但在手稿上他亲手标明三个主要主题。第一个是引子中的开头的带神秘色彩几小节，小提琴声部中的要把戏似的花招，以及木管中的上行短句代表魔法咒语；丢卡说，它的前半段在全曲中始终不变。后半部分发展成谱例上的主要主题。

木管中一个突如其来的急速乐句代表徒弟。第三个主题是号声齐鸣，由加弱音器的小号和圆号奏出，丢卡在召唤魔法。他接着说：“由铜管奏出的召唤把两个主要主题的形形色色的组合混在一起。当它在后奏中以扩大的形式出现时，表达师傅驾驭魔法的乐思，并领回到引子的宁静的速度。”

引子结束时是定音鼓的重重的击声，随后是长长的一片寂静。扫帚还会活动吗？乐队低部发出的微弱的咕哝声说明它还在动。咕哝声越来越大，它取得了节奏，变成了一个跳跃的伴奏音型。三支大管表达扫帚蹒跚着去打水时的奇形怪状的步态。

例282



徒弟的主题再现时木管喋喋不休地发出咯咯般的笑声。一个剧烈的高潮代表利斧的一劈，它的结果只能使徒弟加倍地担忧。主要主题再次出现，仍然由大管奏出。两个主题纠缠不清时，各种乐器似乎爆发出轰堂大笑声。最后师傅返回，小号和圆号持续地奏出嘹亮的声音。秩序恢复了。我们又一次听到引子中神秘的加弱音器的弦乐声。符咒主题仿佛升华到稀薄的空气中，出乎意料的结尾犹如突然出现一个皆大欢喜的解脱。

《巫师之徒》的总谱要求短笛、长笛二、双簧管二、单簧管二、低音单簧管、大管三、低音大管（或中音苏鲁索号）、圆号四、小号二、短号二、长号三、定音鼓、竖琴、钢板钟琴、大鼓、钹、三角铁和惯用的弦乐。此曲创作于1897年年初，该年5月18日在巴黎的民族协会的一场音乐会上首演。

汪启璋　译

安东宁·德沃扎克

(Antonin Dvořák)

1841年9月8日生于米尔豪森，波希米亚(今捷克的尼拉霍士夫斯)，1904年5月1日卒于布拉格

狂欢节序曲，Op.92

(Carnival Overture)

德沃扎克最初为他的绚丽多采的《狂欢节》序曲所写的标题是《生活》。它是德沃扎克在五十岁时所创作的三首序曲：《大自然、生活与爱情》中的第二首。三首序曲使用反复出现的大自然主题加以连接。捷克学者奥塔卡·苏雷克认为：德沃扎克打算用每个序曲来阐明“大自然及其发挥善与恶的能力”的一个不同的侧面。和他以前、以后的许多作曲家一样，在选择标题时，德沃扎克感到要寻找词意准确的文字来表达已经由音乐更确切地表达了的内容是困难的。最后，他决定采用《大自然的王国》，《狂欢节》和《奥赛罗》为标题。

《狂欢节》序曲是1891年7月28日到8月14日之间，在德沃扎克的维苏卡乡间住所写出初稿，到9月21日完成配器。1892年4月28日德沃扎克启程赴美国前，这首序曲和其他两首一起，在告别音乐会上作首次演出，布拉格国家剧院乐队演奏，由他本人指挥。在美国演出时，它也是和其他两首同时上演，并由作曲家本人任指挥。这里的首场演出，也可以说是他对新世界的祝贺，于1892年10月21日在纽约的音乐厅（后改名为卡内基厅）举行。

序曲遵循了传统的结构形式（交响曲的第一乐章曲式）；所不同的是，德沃扎克在乐曲中央的"展开部"以前引进了富于诗意的缓慢段落。序曲的开头是辉煌的乐队全奏，由一系列冲刺、飞奔的旋律构成。它表现的，我们可以说，是狂欢节日的景象；或者，说得更象征些，它表现了生活的喧闹和骚动。

当激动的音响平息时，我们听到圆号的爆破声，它的音量逐渐减弱到柔和、纤细的*pp*，从而引进了缓慢的段落。在这里，一支由长笛和双簧管演奏的倦怠旋律被加弱音器的第一小提琴轻声伴奏的独奏单簧管打断了。单簧管的乐句使人忆起先前出现过的大自然爱抚主题。但这种沉思不久即让位于活泼、多变的allegro；在此，前面出现过的主题经过开展，再现而圆满地达到光彩夺目的结尾。

这首序曲的乐队编制是：短笛、长笛二、双簧管二、英国管、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、大号、定音鼓、钹、铃鼓、三角铁、竖琴与弦乐组。

b小调大提琴协奏曲，Op.104

当布拉姆斯第一次阅读德沃扎克的大提琴协奏曲总谱时他惊叫道："我怎么连大提琴协奏曲可能写成这个样子都不知道？如果我知道的话，我老早就写一首了！"怀有这种钦佩之情的，不仅仅是布拉姆斯一个人。德沃扎克的大提琴协奏曲已成了《新世界交响曲》之后的最受人欢迎的作品。

这部作品是他在美国最享盛名的时候完成的。1892年，他获得休假许可，暂时离开布拉格音乐院的教学职位来到美国。他在纽约停留了三年；在此期间，他无论作为教师或他自己作品的指挥，都引起人们对他的高度赞赏。在此期间他的作品继续不断地

大量涌现。

大提琴协奏曲是他在美国最后完成的一部作品。这个作品从1894年11月8日起，他在纽约市(东十七街的德沃扎克寓所)开始创作；三个月后，在1895年2月9日完成。据说，他的部份灵感是从一次听纽约爱乐乐团演出的、由作曲家维克托·赫伯特作曲并担任独奏的第二大提琴协奏曲中获得的。赫伯特是那时最有名的大提琴演奏家，他曾在大都会歌剧院交响乐队中演奏过，也在特奥道尔·托马斯指挥的音乐会中演奏过。他在轻歌剧创作上所获得的成功还是后来的事。

还有其他两位大提琴家影响了德沃扎克的协奏曲的出现：一位是波士顿交响乐团的首席大提琴爱尔文·施罗德尔；另一位是波希米亚大提琴家汉斯·魏亨。当德沃扎克在1895年把写好的总谱带回布拉格时，魏亨认真仔细地加以校订——他是这样地一丝不苟，所以德沃扎克在给出版商的信中写道："独奏部份的指法和弓法是由魏亨教授标注的。"不难看出，有些改动是魏亨强加于德沃扎克的，后来被作曲家拒绝采用。魏亨一定非常坚持己见，因为，在德沃扎克把手稿送交出版商时，他写道："我坚决要求我的作品按照我写出的那样付印……只有你答应我：未经我同意，任何人——我的朋友魏亨也不例外——都不得对它进行修改时，我才会交给你我的作品——我也不采纳魏亨加在最后乐章里的华彩乐段……在乐队总谱和钢琴改编中，最后这乐章都不用华彩乐段。当魏亨给我看时，我曾直接了当地告诉了他，要贴上这么一块东西简直是不可想象的。末乐章是在逐渐消逝中结束的——diminuendo 像是叹息——对第一、第二乐章进行了回忆——独奏渐渐地减弱到*pp*——以后又膨胀起来——最后几小节又由乐队演奏，全曲在暴风雨般的激动心情中结束。——那就是我的构思，

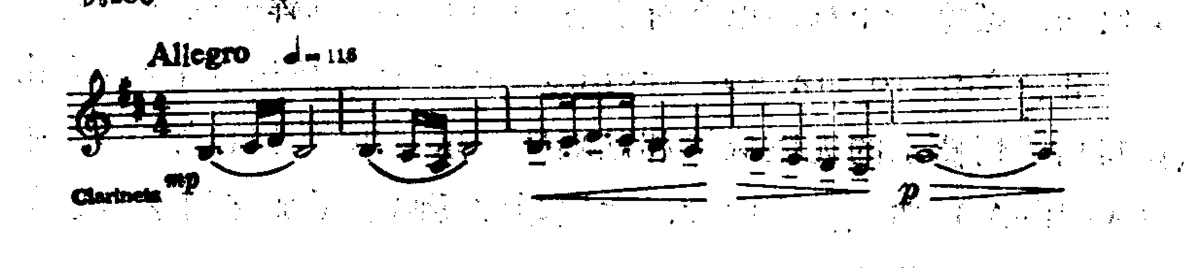
我不能改变。"

德沃扎克在协奏曲的末尾已经作过修改——改成上面所说的这个样子，但这种修改是有其伤感的原因的。德沃扎克回到波希米亚后不久，他的妻妹约瑟菲娜·考尼克的死亡使他受到极大的震惊。约瑟菲娜不仅是他的一位亲密朋友，而且，在许多年以前，当他还是一个无名的中提琴手而她是一个美貌的年轻演员时，他就暗自对她发生了爱慕之情。他早在1865年谱写的一首歌曲《柏树》中就表达了他这未被接受的爱情。在她去世以前，德沃扎克已经把他的另外一首约瑟菲娜最喜爱的歌曲《不要打扰我》(作品第82号四首歌曲中的第一首)中的一个乐句用进了他的大提琴协奏曲的第二乐章。在获悉她的死讯后，德沃扎克修订了大提琴协奏曲的结尾，把约瑟菲娜喜爱的歌曲最后一次结合进去。

1896年3月19日，德沃扎克本人在伦敦指挥了它的首次演出，由李奥·斯特恩（Leo Stern）担任独奏。协奏曲采用规范的三乐章形式。

Ⅰ、Allegro　如火如荼的乐队引子是用协奏曲主部主题开始的。这个主题节奏性强，几乎是即兴作曲，由两支单簧管奏出。

例283



单簧管

1＝D $\frac{4}{4}$　6.　71 6 - | 6.　53 6 - | 6.7 1.7 6 5 |

4 3 2 1 | 3 - - - | 3

第二主题是一支渴望的、思乡的旋律，由独奏圆号在弦乐轻声衬托下唱出。它似乎是德沃扎克最喜爱的旋律之一。的确是这样：他在一封由美国寄给捷克友人的信中说，每当弹奏这一主题旋律时，他的全身心都感动了：

例284



当独奏大提琴进入时，第一主题确是用了Quasi improvisando 的标记。它在小提琴与中提琴轻声震音伴奏下的远关系调 ♭a(#g)小调中展开。一些主要主题的返回（或再现）在次序上是颠倒的，因此，渴望的主题先在光亮的B大调上出现，开头的主题又回来，把这一乐章结束在标志着Grandioso的辉煌高潮之中。

Ⅱ、Adagio ma non troppo 在这个慢板乐章中，德沃扎克写出了情感上的无限温情和歌唱性。这一乐章是自由三段体（A-B-A）曲式。在中段，大提琴独奏唱出了那支约瑟菲娜所喜爱的歌曲的旋律：

例285



大提琴独奏

1＝♭B $\frac{3}{4}$ 6 | 3. 2 1 7 | 6 6 6 7 1 | 2. 7 5 4 | 3 3

Ⅲ、末乐章：allegro moderato 末乐章是激动人心的、舞曲似的乐章。德沃扎克的传记作家奥塔卡·苏雷克认为这一乐章倾注了“作曲家期待着早日还乡的愉快音响”。乐章中部是一个旋律性的中段，最后协奏曲到达B大调，在这里，大提琴独奏和第一小提琴在动人的温情柔意中结合为二重奏。在结尾处，本曲开头的主题又回来了，其后是对慢板乐章中所引用的歌曲的回忆，并重新影射末乐章的主部主题。一段由乐队全奏奏出的光辉的渐强圆满地结束了德沃扎克这部最受人欢迎的作品。

这首协奏曲的乐队编制是：短笛、长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号三、小号二、长号二、低音长号、大号、定音鼓、三角铁和弦乐组。

a小调小提琴协奏曲，Op.53

德沃扎克这部受人喜爱的小提琴协奏曲写于1879年的夏天，正当他的国际声誉蒸蒸日上之际。那时他是38岁。从此，各种类型的奖金、荣誉源源而来。他1878年写的《斯拉夫舞曲》不仅使他的名声很快地传出捷克的疆界之外，甚至也越过了奥匈帝国的国界。像布拉姆斯这样一位作曲家，汉斯立克这样一位评论家，比洛和李赫特这样的指挥家所给予他的尊敬和友谊，使他感到进入了一个新的、令人鼓舞的世界。于是，德沃扎克希望进一步得到伟大的小提琴家约阿希姆的指点就是合乎逻辑的了。

在这之前，约阿希姆帮助润色过布拉姆斯和布鲁赫小提琴协奏曲的独奏部份，接受过他们的呈献，并且在后来终于演奏了他

们的作品。约阿希姆在1879年1月第一次演奏了布拉姆斯的小提琴协奏曲。由于受到鼓舞，德沃扎克开始创作他自己的小提琴协奏曲；同年9月中旬这部作品完成了。到1880年5月，他对总谱作了第一次修订后送交约阿希姆。

约阿希姆把这部手稿保存了两年。1882年9月，德沃扎克通知出版商高希姆罗克：他已在柏林拜访过约阿希姆，并且和他在一起两次试奏了这部协奏曲；约阿希姆对它十分喜爱。德沃扎克又说，“感谢他的好意，他对独奏部份作了润色。我只在末乐章里作了必要的修改；在其他一些地方把配器减弱”。德沃扎克希望这部作品到11月间可以全部竣工，并在彩排时听到约阿希姆的演出。但由于琐事相继干扰，一直到最后约阿希姆也未能在公开的音乐会中演奏。这部协奏曲第一次公演的时间是1883年10月14日，由昂德里切克独奏，捷克国家剧院交响乐队伴奏，安格指挥。

协奏曲用惯常的三乐章形式；但第一、第二乐章不间断。

Ⅰ、Allegro ma non troppo 开始乐章的主部主题由两个部分构成：在由全乐队演奏的类似仪式性的钟鼓齐鸣的主题之后，是一段由独奏小提琴奏出的具有舞蹈性的音型：

例286



这里有一些动人的乐句，用我们熟悉的交响乐手法加以展开；但是，德沃扎克没有用传统的开头素材的再现来结束这个乐章；而在这里写了一段由独奏小提琴和乐队演奏的、类似华彩乐段的经过句，并把它作为通向慢板乐章的桥梁。

Ⅱ、Adagio ma non troppo 慢板乐章不间断地进入；这

一章是由独奏小提琴在开头唱出的那支宁静的拱形旋律发展而成的。独奏小提琴在热情的f小调的中段中发挥了各种技巧性的对比段落：响亮的八度，飞掠的琶音和典雅的装饰性乐句。这个乐章在开头旋律的富于诗意的再现中结束——这时它用的是丰满柔和的圆号；在它的上面，纤细的独奏小提琴音响悠缓地往高处飞去。

Ⅲ、Allegro giocoso, ma non troppo　末乐章的民歌气质和德沃扎克的脍炙人口的《斯拉夫舞曲》的气质和风格接近。它开头用的主题是十小节由小提琴独奏的具有切分音风格的捷克乎利安舞曲旋律：



这支旋律一次又一次地反复，其间有一个回旋曲主题不断地出现，每次出现都换上一件不同的乐器。

德沃扎克小提琴协奏曲的乐队编制是：长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、定音鼓与弦乐组。

d小调第七（第二）交响曲，Op.70

虽然德沃扎克的《新世界》交响曲是他最著名的交响乐作品，

但是，许多音乐家，包括德沃扎克传记的重要撰写人，捷克的奥塔卡·苏雷克在内，都认为d小调交响曲，Op.70，是他最伟大的交响曲。它常被看作是他的第二交响曲，这只是因为它在出版的次序上行列第二。事实上，这是他的第七部交响曲。德沃扎克总共创作了九部交响曲，《新世界》是最后一部。

在他的第七交响曲中，德沃扎克树立了雄心壮志，要写出一部超过自己以往的一切交响乐篇章的作品。有几个原因促使他这样做：一个原因是伦敦爱乐乐团在1884年6月把他吸收为名誉会员，并邀请他为乐团创作一部新交响曲。这一请求为他新获得的国际地位增添了光彩；因此，他希望用这部新作品来提高他的威望。

另一个原因是，在1883年12月首次公演的布拉姆斯的第三交响曲给他留下了极其深刻的印象，点燃了他的雄心。德沃扎克坚信布拉姆斯的新作品是所有近代交响曲中最伟大的一部，于是，他满心想要创作一部水平与之相当的作品。

最后一个原因是，作为一个极为关心捷克文化的复兴以及它未来发展的捷克作曲家，德沃扎克希望用一部国内、国外都受欢迎的作品来丰富捷克的交响乐曲目。

在接受乐团邀请后的几个月中，他越来越对他要写的这部交响曲发生兴趣。1884年12月下旬，他写信给他的律师朋友安东宁·卢斯说："我现在正忙着写我的新交响曲（为伦敦而写），无论我走到哪里，我心里想着的只是我这部作品，我要它轰动全世界，但愿上帝使我如愿！"

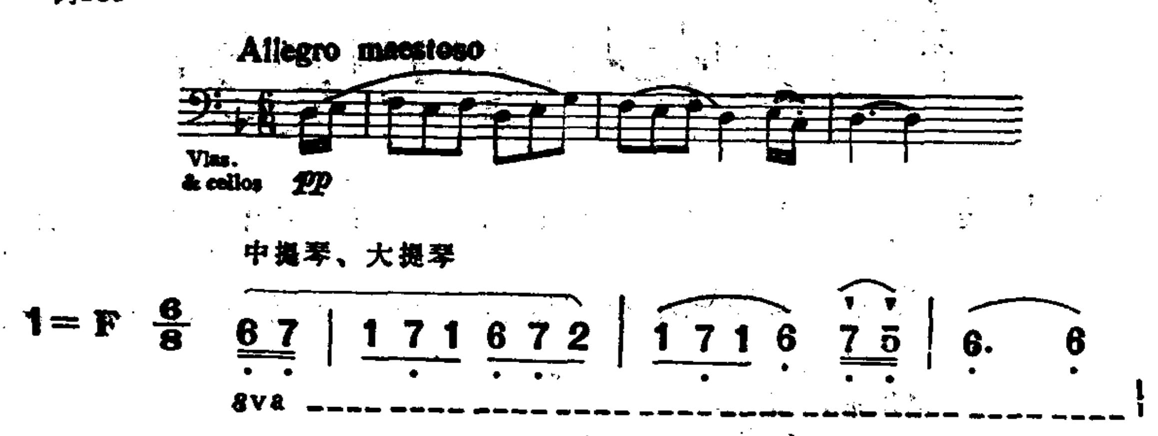
1884年的最后一天，他给另外一位朋友爱罗伊斯·戈比尔写信说："今天，我完成了新交响曲的第二乐章……，我又和往常那样，对我的作品感到心满意足。但愿上帝、仁爱和祖国永远成

为我的座右铭！只有这样，才能到达一个幸福的终点……"

作品初稿和配器于1885年1月13日至3月17日间在布拉格完成；于1885年4月22日在伦敦由作者指挥伦敦爱乐乐团举行第一次公演。两年后，欧洲大陆首次听到这部交响曲，由汉斯·李赫特指挥维也纳爱乐乐团演出。一直到1889年10月27日和28日，这部交响曲才真正受到听众热爱。在比洛的指挥下，在柏林的这几场演出对德沃扎克极其重要，所以他把比洛的照像贴在这部交响曲手稿的书名页上，并在其下写道："光荣归于你！你把这部作品给演活了！"

I、Allegro maestoso 暴风雨般的第一乐章在轻声低语的低音提琴、定音鼓和圆号的低音声部中开始。在主音"D"的持续音上，这乐章的主部主题盘旋而行：

例288



接着是激动的音型。为了对比，一支由木管吹奏的优美而活泼的旋律出现了。这些材料经过展开而到达高潮；在其顶峰上，一些开头的主题重新返回。和开头一样，第一主题在一个冗长的持续低音D上逐渐消逝。

II、Poco adagio 由单簧管吹奏的一支流动得很宁静的旋律开始了这慢板乐章，但是，一阵内在的激动不安轻轻地潜入音乐之中；它发展成暴风雨般的中段，使人回忆起第一乐章的心

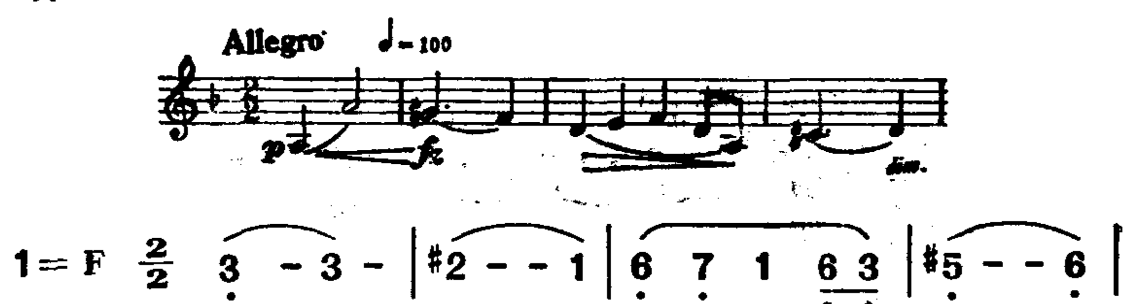
情。在结束段落中，最早出现的一些旋律重又返回；激动的心情平静下来，各种乐器逐渐地回到静寂中去。

Ⅲ、诙谑曲．Vivace 诙谑曲似乎也受到了第一乐章的紧张度的影响。对比性的中间段落，即所谓的三声中部或中段（trio），在情绪上或织体上却更显得轻快而清新。

Ⅳ、末乐章：Allegro 和开头的乐章一样，末乐章是用传统的奏鸣曲快板曲式写成的一首暴风雨般的乐曲。所不同的是：第一乐章中的紧张度逐渐减弱到默不作声，而末乐章中的矛盾则在胜利声中结束。

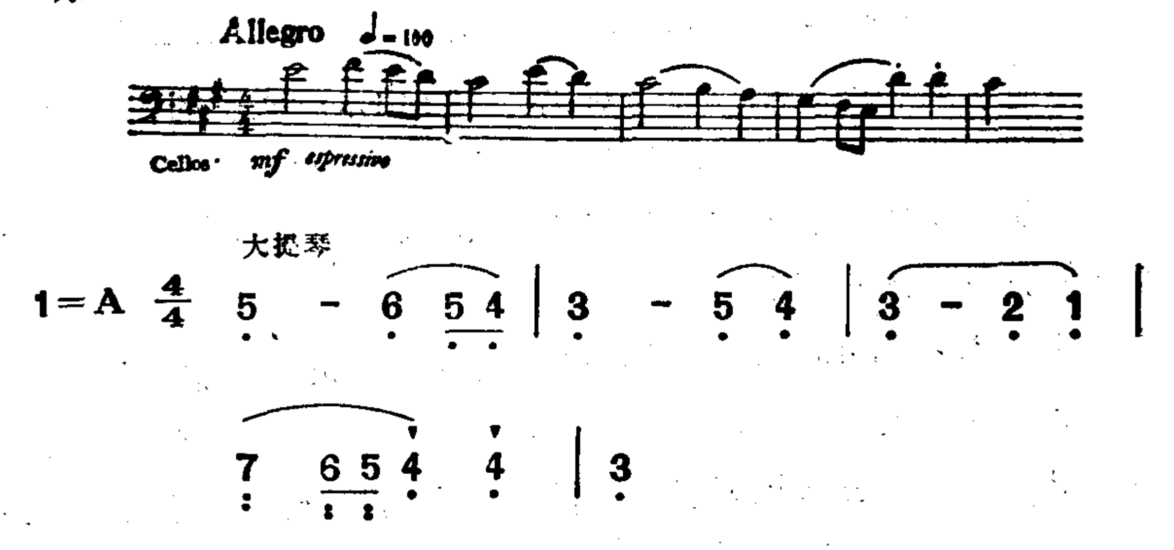
具有思慕情绪的主部主题是由热情而富于浪漫色彩音响的大提琴、圆号和单簧管奏出的：

例289



喜气洋洋的对比旋律预示着交响性的冲突可能得到圆满结局：

例290



德沃扎克乐观主义的结尾更多地是从贝多芬为胜利而欢呼的结束语中获得启示，而不是受到布拉姆斯的第三交响曲中的柔和结束的影响。德沃扎克的最后几小节是用在光辉的D大调上，molto maestoso，这是对他的主部主题的有力肯定。

这部交响曲的乐队编制是：短笛、长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、定音鼓与弦乐组。

G大调第八交响曲，Op.88

德沃扎克所写的最美好的音乐和他本人一样，是自发的、不娇饰的。他的出身低微，父亲是布拉格以北约十里路、沿伏尔塔瓦河上的一个小镇尼拉霍士夫斯镇的屠夫。德沃扎克一生都特别喜爱朴实的人民，乡间的环境，故乡的语言、习俗和民间的传说。

德沃扎克于1889年在他心爱的波希米亚乡间的寓所中创作了G大调交响曲；那时，他的灵感来时有如潮涌，使他笔不及书。8月26日，他开始记下他的构思。十天以后，从9月6日至23日，他正式写作。11月8日，他在布拉格完成了配器，并在1890年2月2日指挥布拉格国家剧院乐队，第一次上演了这部作品。总谱是作为他的第四交响曲出版的，但在实际上，这是他的第八部交响曲，现在也常常这样编号。

Ⅰ、Allegro con brio 第一乐章是由一支沉思的旋律开始的，它在本章中的一些关键处再度出现；但在其中它是作为一个架子，而不是作为乐章本身的组成部份。它的冗长、流动的线条是用典型的浪漫派时期的温暖色彩——大提琴、圆号、大号和单簧管的同度混合音色——刻划而成。

这一乐章的主部主题由独奏长笛吹奏的轻盈音型构成；对心有田园风光的人们来说，它暗示着鸟儿的歌唱。

例291



长笛

1=G 4/4 i - 3 - | 5 03 6 03 5 03 6 03 | 5 3 0

这一乐章还充满着令人易于记忆的旋律，其中有很多是接近德沃扎克的斯拉夫舞曲的节奏。

Ⅱ、Adagio 慢板乐章用开头短小乐句的几个富于想像力的变型构成，其中最吸引人的一处是从c小调转换到更明亮的C大调，这是舒柏特常用的手法，在用小提琴演奏的纤细下行音阶的背景上，这支旋律的新变型在长笛和双簧管上向上飞翔。

Ⅲ、Allegretto grazioso 圆舞曲似的第三乐章使人忆起柴科夫斯基的一些更雅致的乐思，然而它同时却表现出农民的坚实而轻快的节奏：

例292



Ⅳ、Allegro ma non troppo 欢庆的独奏小号呼唤声开始了末乐章，它好像是号召人们去参加某种庆祝会。末乐章的主

题再一次地表明了德沃扎克舞曲旋律所具有的无限变化和美妙，因此，这个主题也很可能收集在他的斯拉夫舞曲之中。

这部交响曲的乐队编制是：长笛二、短笛、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号二、低音长号、大号、定音鼓、常用弦乐组。

e小调第九交响曲（以前被认为是第五），Op.95

《新世界》(From the New World)

远古以来，自欧洲音乐形成以后，捷克人——他们常被称为波希米亚人——就以富有音乐才能而闻名于世。中世纪以来的历史记载中，我们发现，他们的名字是作为法国和德国大公爵和国王的吹笛人或提琴手而载入史册的。十八世纪，波希米亚作曲家在法国、意大利、奥国和德国定居，他们对新生的交响曲这种形式有极丰硕的贡献；这种情况在海顿被令人误解地称为"交响乐之父"以前很多年即已存在了。因此，当德沃扎克接受了一个重要的职位，远离故土到纽约的国家音乐院去任教时，他所追随的传统也许比他自己知道的还要古老。他的《新世界》交响曲变成了歌颂美国和捷克两国民族精神的赞歌。

当安东·塞德尔指挥纽约爱乐乐团首次演出德沃扎克这部交响曲时，人们认为这次演出有可能成为美国民族作曲风格的开端。首演于1893年12月16日在卡内基音乐厅举行；在这以前，德沃扎克已经对美国民族乐派应以什么为基点有了明确的想法。

作为一位优秀的浪漫主义者，他坚信，伟大的音乐艺术一定是像植物那样地从本国民间音乐的肥沃土壤中成长起来的。他轻而易举地用黑人灵歌（Negro spiritual）和美国印第安人的歌曲和舞蹈来证实这种见解。此外，当他听了亨利·布雷唱的黑

人灵歌以及研究了“一位友人给我的一些印第安旋律”之后，德沃扎克断定（也许过于仓促），黑人和印第安人的音乐“在实际上是相同的”。

他明确地对美国未来的作曲家提出建议。在一次《纽约先驱报》对他的访问中，他说：“我坚信，这个国家未来的音乐将必须以所谓黑人旋律为基础。这些旋律将在美国发展为严肃的、具有独创性的民族乐派的基础。我初来时，即有这种想法，现在已成了我的坚定信念。这些美丽而富有变化的主题是本土的产物。它们是美国的。它们是美国的民歌，你们的作曲家一定要采用它们……只有这样，音乐家才能表达一个民族的真实情感……在美国的黑人旋律中，我发现，一个伟大而崇高的乐派所需要的一切都已具备。它们是忧郁的、温存的、热情的、伤感的、庄严的、虔诚的、粗犷的、欢乐的、愉快的、雅致的，以及你所需要的……创作中所使用的一切主题素材无不可以在这里找到源泉。”德沃扎克认为黑人和美国印第安人的音乐是几乎完全相同的；他的这种看法我们在《新世界》交响曲第二乐章中的著名英国管旋律中可以察觉得到。对大多数美国人来说，这段旋律浸透着黑人灵歌的气质，而德沃扎克本人则认为，他在实际上是接受了朗费罗史诗《海华沙之歌》中米纳哈哈的森林葬礼场面的启示而写成的。谐谑曲，他解释说，“是从《海华沙》中有印第安人舞蹈的欢宴一场得到的启发，也是我要把印第安人的地方色彩倾注到音乐中去的一次尝试。”

首次演出的前四天，德沃扎克在另一次接受访问中宣称：“我就是要试图把这种精神在我的新交响曲中加以再现。事实上，这些旋律我一个也没有使用。我只是把印第安音乐的特点体现在我自己创作的一些主题中而已；把这些旋律作为主题时，我用现代

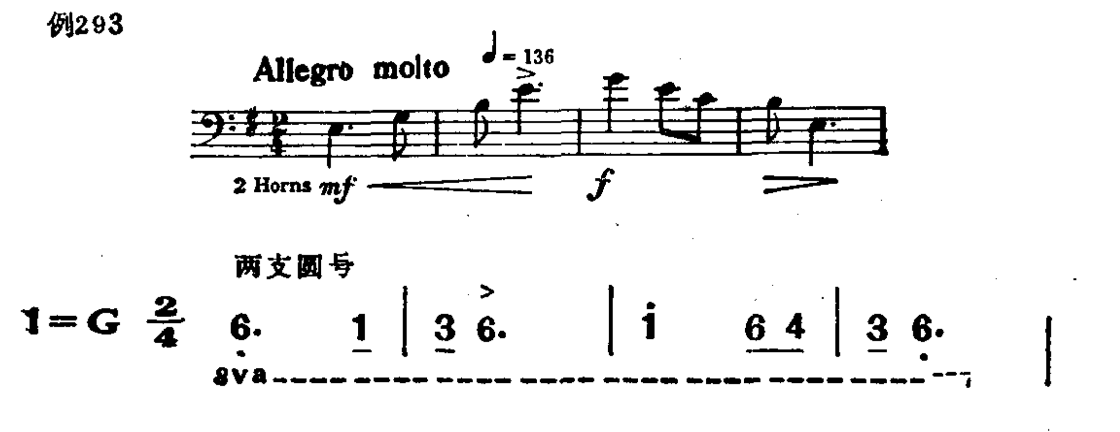
节奏、和声、对位和配器色彩的各种手法加以发展。”

德扎沃克注意到的印第安音乐的特点似乎主要是五声音阶的倾向，而五声音阶是全世界民间音乐所共有的；也是绝大多数的欧州民间音乐所共有的一种调式音阶。(在此处，它通常是含有降七音的小调音阶）。捷克听众总是喜欢把《新世界》交响曲看作是一部充满着他们自己民间音乐变化音的作品。

谈到《海华沙》，德沃扎克在1892年9月27日到达美国的三十年前就已经读过捷克文译本。他到纽约的国家音乐院任教，是受了理想主义者珍妮·瑟伯夫人巨额资助的吸引而成行的。瑟伯夫人急于要他创作一部美国歌剧，她就设法找人把《海华沙》编成一个剧本。歌剧《海华沙》从未写成，但德沃扎克曾经指出，其中的某些初稿后来用在交响曲中。最早的手稿写于1892年12月交响曲的全部总谱在1893年2月9日至5月24日之间完成。这部交响曲一直到11月中旬在交给塞德尔之前不久才取名《新世界》的。一次公开的排练赢得人们极大的赞赏；12月16日的首次演出获得了巨大的成功。次年，这部总谱作为德沃扎克的第五交响曲而出版。实际上，它是他创作的第九部交响曲；在今日的节目单上也常常这样标记。

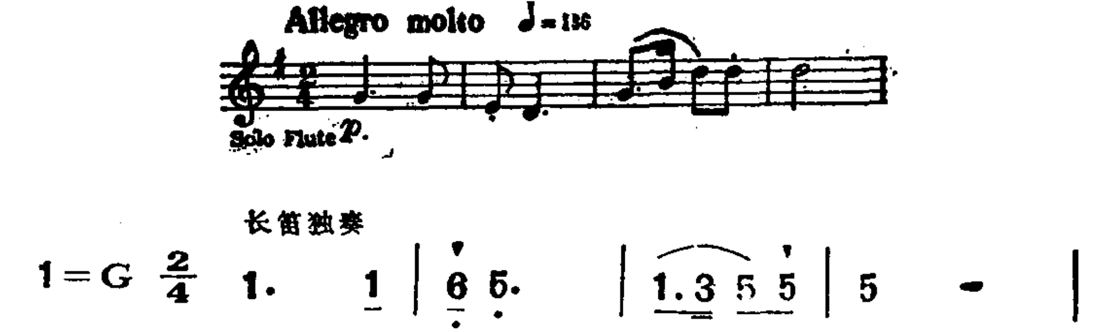
Ⅰ、Adagio；Allegro molto 缓慢的引子预示着主部的Allegro 主题，它是由两只圆号吹奏的粗犷的号声。

例293



接下去是长笛和双簧管吹奏的一支盘旋而行的动人曲调。构成强烈对比的是一支由独奏长笛吹奏的著名曲调；它不可避免地使人忆起《马车，从天上来》(Swing Low, Sweet Chariot)，它是德沃扎克喜爱的一首黑人灵歌。

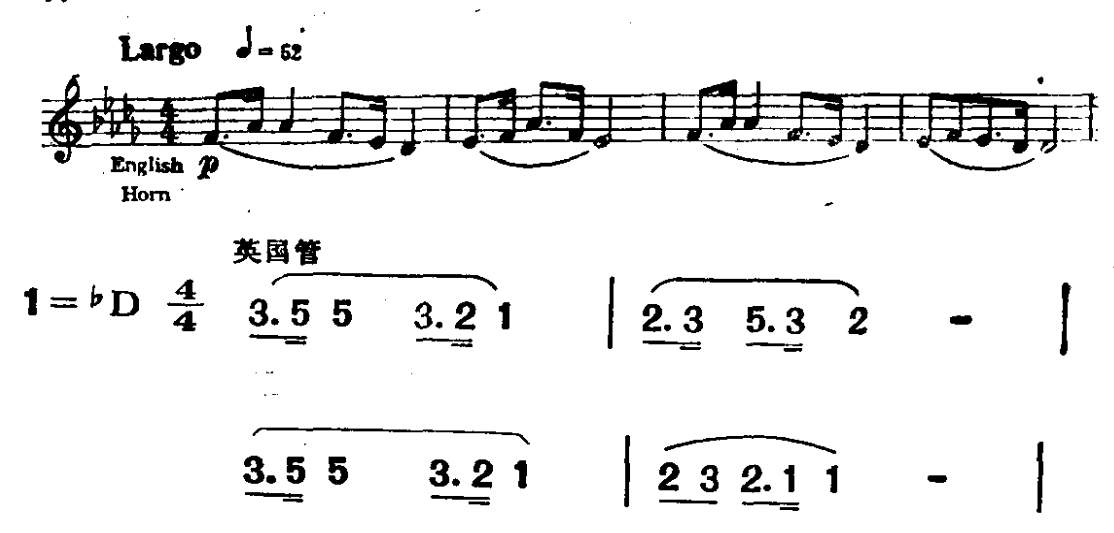
例294



所有的三个主题都分别地或合在一起地加以发展，其激动的情绪逐渐加强。开头的一些主题再现之后是一个欢庆的结尾。

II、Largo 一连串庄严的和弦引出了慢板乐章的众所周知的旋律。由英国管唱出的曲调已在这个国家里被看作是另一首黑人灵歌：

例295



Ⅲ、谐谑曲：Molto vivace 我们不必花太多的精力去研究开头的音乐究竟是表现美国印第安人的欢乐或是捷克农民的喜

庆。开头和结尾是火热的、激动的。在其间，我们可以感到较平静的乡村场景：农民们在舞蹈，乡村乐队在嘟嘟地吹奏，人群在欢笑。

Ⅳ、Allegro con fuoco 气势雄伟、光彩夺目的末乐章是围绕着由圆号和长号吹奏的坚实而富有信心的主题写成的。前面乐章中的素材，经过再现以及与新的材料相结合后在另一次胜利的爆发声中结束了这首脍炙人口的交响曲。

《新世界》交响曲的乐队编制是：短笛、长笛二、双簧管二、英国管、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、大号、定音鼓、三角铁、钹和常用的弦乐组。

茅于润 译

爱德华·埃尔加

(Edward Elgar)

1857年6月2日生于伍斯特附近的布罗德希思，1934年2月23日卒于伍斯特

安乐窝（在伦敦），Op.40

(Cockaigne[In London Town])

《安乐窝》（《在伦敦》）是埃尔加的第二首最流行的乐曲，正如半带幽默，半怀深情的标题一样，此曲的音乐也富有特色。他的第一首最流行的作品当然是a小调《典礼盛况进行曲》(Pomp and Circumstance March)。两首乐曲都表示埃尔加是这样一个人：当他的目的需要广泛地表达出来时，他会无所顾忌地表白。

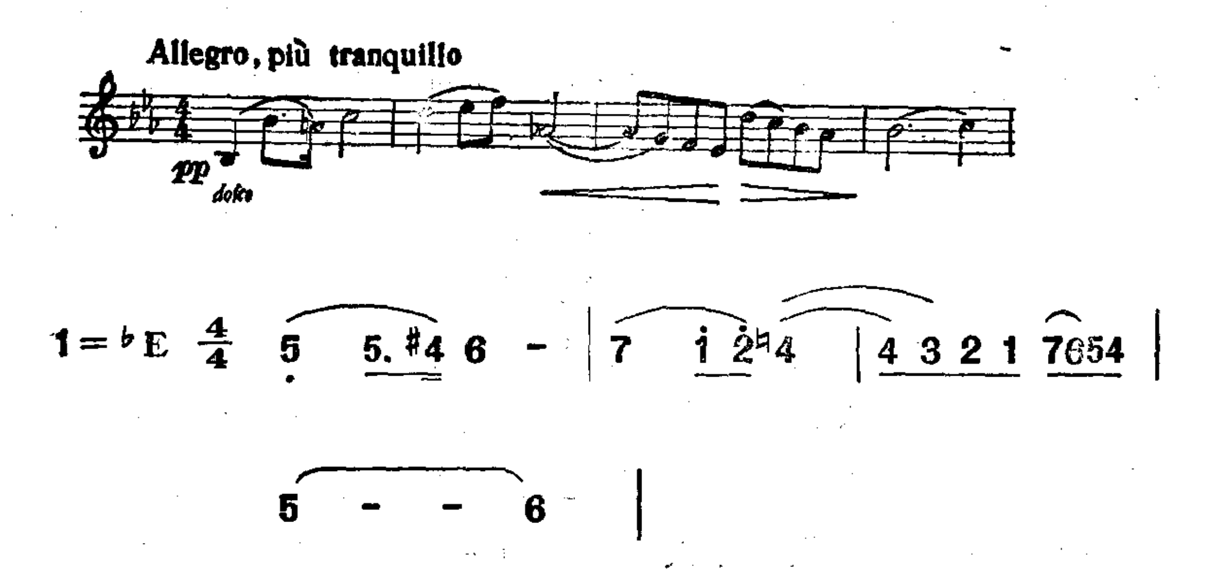
埃尔加的总谱上没有任何解释，但这并不一定意味着埃尔加心中毫无想法。譬如说，乔治·格罗夫爵士① 就感到这首乐曲描绘英国首都的一个侧面："伦敦的公园和空地，军乐队从武士桥出发前进到白金汉宫、同教会及政府有着崇高关系的威斯敏斯特……这些都在辉煌灿烂的乐队色彩中反映出来。"

在这首乐曲中埃尔加驾轻就熟地运用传统的奏鸣曲快板曲式，其丰富的乐队织体多半借鉴自瓦格纳的《名歌手》的前奏曲，大

① 乔治·格罗夫爵士 (Grove, George, 1820—1900)，英国学者、编辑、音乐论著作家。曾编辑音乐与音乐家大辞典，辞典至今已出多版，仍以他的姓为辞典之名。他是皇家音乐学院第一任院长（1882—1894），1883年被授予爵位。

量旋律的自然流露几乎成为美不胜收的宝藏。最富于感染力的一条旋律是第二组主题开始时的抒情乐句：

例29⁶



埃尔加的佳作是如此的精美，以致许多位观察力极强的英国评论家都表示怀疑是否应该把他列入“伟大人物”之列。即使那位自信心过强的肖伯纳也犹疑不决，他评论道：“如果你说埃尔加的《在伦敦》序曲中，兼收并蓄一首音乐会序曲的各种古典特征与《名歌手》的每一抒情特征、戏剧特征的话，你要不然是在发表陈词滥调，就象你赞美亨德尔的《哈利路亚》合唱曲庄严宏伟一样，决不会出毛病；要不然你就会因失言而在评论界后辈面前丢丑，这将使你的孙子为你感到羞愧。就我个人而言，我准备冒一下险。我干吗要关心我的孙子！我宁要《安乐窝》。”

序曲《在伦敦》作于1901年，于同年出版并首演，由作曲家本人指挥。乐曲立即深受欢迎，并持久不衰。总谱需用长笛二、短笛一、双簧管二、单簧管二、大管二、低音大管一、圆号四、小号二、短号二、长号三、大号一、定音鼓三、大鼓、钹、三角铁、小鼓、铃、铃鼓、管风琴及弦乐器。

根据本人创作的主题而写的变奏曲，谜，Op.36

(Variations on an Original Theme, Enigma)

当爱德华·埃尔加爵士把他的变奏曲标以《谜》这一名称时，他未必能预见这一标题所引起的疯狂的推测和探究。但即使他不能预见其后果，他对此还是引以为乐的。他的朋友，也是他的传记作者W. H. 里德① 告诉我们，埃尔加特别喜欢偶尔故作神秘或作惊人之笔，他的兴趣在于看别人如何反应。

虽然埃尔加的主题，正如作品的标题所宣称的那样，是他本人创作的，他对人说"谜"就在于还有另一个较长的主题和他写的主题结合在一起，但是那个主题只不过在作曲家的脑中。这个从未听到的主题据说是个尽人皆知的曲调。但是埃尔加坚决不肯说明是什么曲调。埃尔加生前的崇拜者和死后的整整一代的埃尔加迷都提出《美好的昔日》(Auld Lang Syne) 能够最清楚地破这个"谜"。即或这一解答对许多人来说似乎是合乎逻辑并令人满意的，但是要把这一旋律和埃尔加的主题结合起来，还有一些具体的困难。对于《美好的昔日》一曲即主题这一观点的捍卫、攻击、反攻击、再捍卫变得如此煞费苦心、错综复杂，以致看上去很幼稚可笑，整个论战就象那别出心裁的考证，说莎士比亚的戏剧是由弗朗西斯·培根写的。值得我们多加注意的是音乐本身。

埃尔加把这首公认为是他的杰作的乐曲献给"曲中所描述的朋友们"。埃尔加去世后，这些朋友们的身份得以公开。第一变奏是他的妻子的肖象。从第二到十三变奏都标有埃尔加的朋友的姓

① 里德 (Reed, William Henry, 1876—1942)，英国小提琴家、作曲家及作家。是伦敦交响乐队的创始人之一。著有两本关于埃尔加的生平及创作的书。

名缩写字母或隐晦的名字。第十四段变奏亦即最后一段是自我画象。埃尔加本人曾叙述过这首乐曲的创作起源："一天黄昏，长时间教学后感到很疲劳，我吸着雪茄冥思遐想，在钢琴上弹着就是现在这个样子的主题。C.A.E(埃尔加夫人)带着赞许的声音问道：'这是什么乐曲？'我回答道：'不是曲子，但也许可以把它写成首曲子；鲍威尔会这样做(变奏二)，内文逊会这样考虑它(变奏十二)'。我又弹了变奏四，然后问：'这象谁？'回答是：'我说不准，但它正是W.M.B.从室内走出来的样子。你正在做的事情，我想是前人从来也没做过的'。于是作品就逐渐成为现在这个样子，删掉了两个变奏（休伯特·帕里和沙利文），因为这两段的音乐风格似乎比其余各段的非音乐方面的暗示性描绘要明显得多，完全是另一种情调。"

埃尔加的总谱上标明1899年在莫尔文。这首乐曲引起了名指挥汉斯·李赫特在伦敦的代理人的注意。他把乐谱送交给在维也纳的李赫特。富于战斗精神的李赫特对此曲很有好感，于1899年6月19日在他的伦敦开始的全英巡回演出上指挥了这部作品。首演后，埃尔加听从李赫特的劝告，在配器上作了一些修改，并增添了Presto尾声。现在大家所熟知的就是这一修订版，它于1899年9月13日于英国的伍斯特节上首演，由作曲家本人指挥。

主题：Andante　主题异乎寻常的含蓄。几乎带有哀怨之情，其特点是一开始重音的位置就变化不定，相互关连的三度音程和两个富于表现力的小七度下行：

例297



第一小提琴

1=♭B 4/4 0 1̇6 2̇ 7 | 0 3̇ 1̇ 7 2̇ | 0 1̇3̇ 6̇ 7 |

0 5̇ 6 7 1̇ |

Ⅰ、(C.A.E.)L'istesso tempo 一段亲切抒情的变奏，凡是认识埃尔加夫人的都说这是一幅维妙维肖的画象。

Ⅱ、(H.D.S-P.) Allegro H.D.斯图尔特—鲍威尔，一位弹钢琴的朋友。

Ⅲ、(R.B.T.)Allegretto 理查德·巴克斯特·汤申德，一位业余演员，能够从最低沉的声音突然转为假声，以善于表演这一绝招著称，这一表演每次都使观众捧腹大笑。

Ⅳ、(W.M.B.)Allegro di molto 威廉·M·贝克，一位精力充沛的英国乡村绅士。

Ⅴ、(R.P.A.)Moderato 理查·P·阿诺德，据说他的性格是既爱好空想，又活泼愉快。

Ⅵ、(Ysobel) Andantino 伊莎贝尔·菲顿，业余中提琴演奏家。

Ⅶ、(Troyte) Presto 阿瑟·特罗伊特·格里菲思，一位激烈的、好争辩的朋友。

Ⅷ、(W.N.) Allegretto 威尼弗雷德·诺伯里，一位谦和有礼的贵族长者。

Ⅸ、(Nimrod) Adagio 奥古斯特·耶格：回忆"夏日黄昏的一次长谈，我的朋友变得能说善辩(就他力所能及的程度)，议论贝多芬，特别是他的慢乐章之宏伟"。

Ⅹ、(Dorabella)间奏曲 Allegretto 《Dorabella》(仿莫

扎特的《女人的心》的特点）是埃尔加给多拉·彭尼(Dora Penny，以后成为理查·鲍威尔的夫人）起的亲昵的绰号，她说话的特点是欲说又止，特别动人。

Ⅺ、(G.R.S.)Allegro di molto　乔治·鲁宾逊·辛克莱博士，赫里福德大教堂的管风琴师，但是音乐形象主要描写博士的一只名叫“丹”的牛头犬。

Ⅻ、(B.G.N.)Andante　巴兹尔·内文逊，大提琴家，在室内乐演出季与埃尔加一同演出。

XIII、(＊＊＊)浪漫曲，Moderato　玛丽·利根夫人，这首乐曲创作时，她正在一艘开往澳大利亚的船上。

XIV、(E.D.U.)　终曲 Allegro；Presto　Edu 是埃尔加夫人对爱德华·埃尔加爵士的称呼。据说终曲是描述作曲者的斗争和理想，结尾暗示着胜利。

变奏曲《谜》的配器是长笛二、短笛一、双簧管二、单簧管二、大管二、低音大管一、圆号四、小号三、长号三、低音大号一、定音鼓、小鼓、大鼓、三角铁、钹、管风琴以及传统弦乐器。

汪启璋　译

曼努埃尔·德·法雅

(Manuel De Falla)

1876年11月23日生于西班牙卡迪斯城，1946月11月14日卒于阿根廷科尔多瓦省的阿尔塔·格拉西亚

爱情——魔力

(El Amor Brujo)

启发法雅创作《爱情——魔力》中的歌曲和舞曲，并在这部舞剧的首次演出（1915年4月15日在马德里拉腊剧院）中扮演主角的，是一位西班牙吉普赛人帕斯托拉·因佩里奥。她是西班牙最伟大的吉普赛舞蹈家和歌唱家之一，是一个因献身于安达鲁西亚歌·舞而闻名的家族的后代。把法雅与这位伟大的吉普赛舞蹈家连在一起的则是位更有名的人物：西班牙诗人、剧作家、小说家和评论家格雷戈里奥·马丁内斯·谢拉(1881——1947)。他是《摇篮曲》(Canción de cuna)的作者，他写的一些剧本曾在美国上演，并对美国和欧洲的戏剧的发展产生了影响。帕斯托拉对这位诗人说，她想表演由他和法雅合作的“歌曲和舞蹈”。

当时，法雅的歌剧《浮生若梦》(La vida breve)刚刚上演完毕，这部作品在巴黎喜歌剧院和马德里萨苏埃拉剧院的演出都获得了极大的成功。帕斯托拉的提议引起了法雅的兴趣。他听了帕斯托拉的演唱，并且结识了她的母亲罗萨里奥·德拉梅霍拉那（后者也是一位有名的舞蹈家），从那以后，法雅便心悦诚服地接受了帕斯托拉的提议。法雅认真仔细地记下这两位妇女

为他唱的传统歌曲，而马丁内斯·谢拉则聚精会神地听那位年老的吉普赛人讲述丰富多采的民间传说，从中提取可作剧情的素材。"歌曲和舞蹈"逐步发展成了一部小型舞剧。最早的乐队总谱中只有八件乐器（钢琴、长笛、双簧管、小号、圆号、中提琴、大提琴和低音提琴），舞台上也只有两个人物：年轻貌美的吉普赛女郎坎德拉和他的未婚夫，亦即新情人。坎德拉不断回想起她那不忠实的从前的情人，这样就挫伤了她的新情人的热情。拂晓时刻，坎德拉驱散了害人的回忆，重又与她的新情人欢聚在一起，晨钟敲响了。

这部舞剧在1915年首次举行范围不大的演出，当时它只感动了台下的吉普赛观众，但是法雅和马丁内斯并未丧失信心。他们修改了舞剧，一方面删掉了一些歌曲和宣叙调，另一方面又扩充了情节，加进了两个新人物，其中之一就是坎德拉从前的情人的幽灵。乐队的编制也扩大了，包括一支短笛、二支长笛、一支双簧管、一支英国管、二支单簧管、一支大管、二支圆号、二支小号、定音鼓、一架钢琴、铃和一套完整的乐队弦乐器组。

1927年5月22日，这部经过扩充的舞剧修改本在巴黎凡尔赛宫里的特里阿侬抒情剧场，在由马格里特·贝里萨负责演出的一系列戏剧中上演了。仰仗两位当时最伟大的西班牙舞蹈家阿亨蒂那和埃斯库德罗扮演主角，这部经过修改的舞剧取得了轰动一时的成功。虽然据那些亲眼见过阿亨蒂那和埃斯库德罗演出《爱情——魔力》的人说，以后的演出都未能达到他们的水平，然而这部舞剧的上演次数还是不少，而且它的音乐也成了一部深受欢迎的乐队保留曲目。下面是特兰德对马丁内斯·谢拉的舞剧情节所作的意释：

坎德拉是个美丽热情的吉普赛女郎，她曾为另一个吉普赛人

所爱。那人是个不折不扣的“流氓”，声名狼籍，妒忌而又放荡，可是却没有一个女人能够抵挡他的诱惑。他活着的时候，坎德拉和他在一起日子过得很不快活；而他死后，坎德拉却为他而悲痛，也无法忘记他。她仍然怕他，因为她相信他没有完全死去，他还会重新活过来，继续用先前那种野蛮而又不忠实的方式来爱她。对于过去的思念折磨着她，使她感到自己已完全被从前的情人的幽灵所控制。可是，她毕竟还年轻啊。春回大地，它给她带来了一个新的情人卡梅洛。

卡梅洛也很年轻，“风流少年”，彬彬有礼，正在热恋坎德拉。要不是由于过去，坎德拉已经准备答应他了。过去的事情总是阻挠坎德拉去获得眼前的幸福。每当卡梅洛走近坎德拉，希望她会接受自己的爱情时，幽灵就会来威吓坎德拉，迫使她离开她的新情人。

坎德拉拒绝了卡梅洛之后，人好象也消瘦了，她觉得自己中了邪，关于从前的爱情的回忆“就象恶毒的、预言祸事的蝙蝠一样”在她身边飞来飞去。无论如何得想个法子。卡梅洛认为自己已经找到了战胜幽灵的办法。他过去认识那个用幽灵纠缠坎德拉的男人，他是个典型的安达鲁西亚人，既要吃醋又不忠实，而且即使在他死后，女人好象对他仍有吸引力。要击中他的要害，就必须去掉他那连死神都对之无能为力的妒忌心。

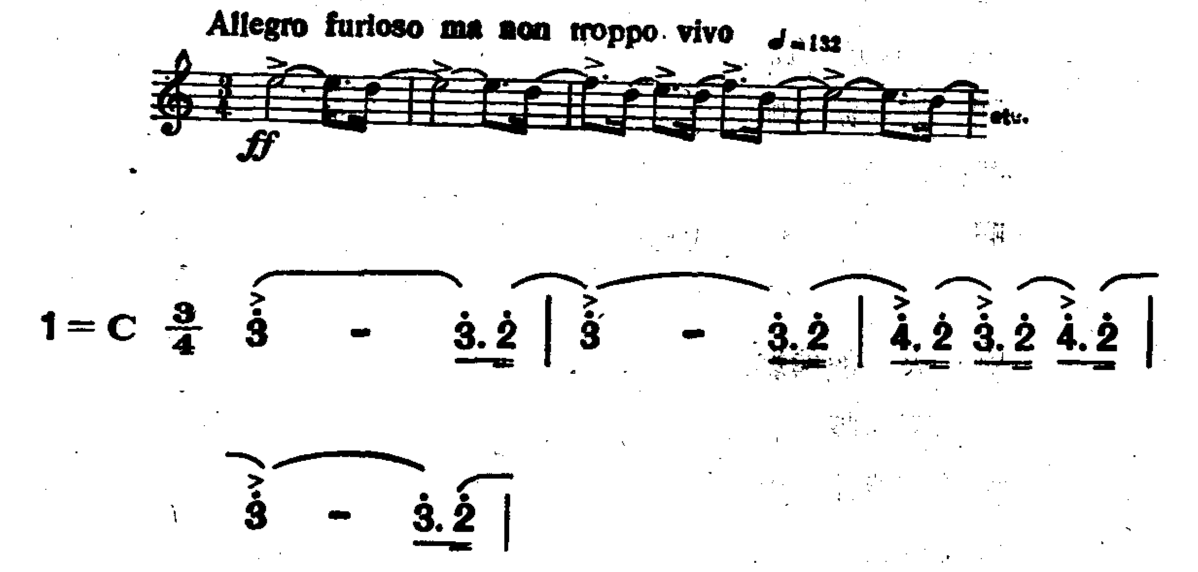
于是卡梅洛就去劝说坎德拉的年轻女友卢西亚，要她使那个幽灵转而向她求爱，卢西亚一方面出于对坎德拉的友情，另一方面出于女性的好奇心，答应了卡梅洛的请求。第二天，当卡梅洛去看坎德拉的时候，她在一旁留神注意着。幽灵也来了，但是当他遇到卢西亚时，他发现卢西亚的魅力无法抗拒。趁着幽灵向卢西亚求爱的当口，卡梅洛抓紧时间使坎德拉相信自己的爱情。自然

法则占了上风，生命战胜了死亡和过去，维护了自己的权利，情人们互相拥抱，而幽灵则永远不复再现。

舞剧的音乐由十三个连结不断的部分组成：

1、引子和场景。舞剧以木管、小号和钢琴的厉声尖叫作为开始，据说这声音是用来象征那个妒忌的幽灵的暴怒。

例298



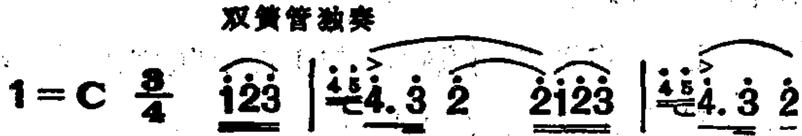
这一音型以各种变化形式在法雅的乐曲中多次出现。

2、山洞里，夜间。法雅笔下的音色丰富的乐队在惊恐不安地低语着，独奏双簧管的悲诉打断了它。预示着坎德拉的《悔恨的爱情之歌》：



例299





这是舞剧的第二个基本音型，它以各种变化形式重复再现：有的悲哀，有的温柔，而最后则是狂喜。

3、悔恨的爱情之歌。

啊！失却这可恶的吉普赛人，
我似神失又魂丧。
坎德拉你欲火旺，
地狱烈焰也热不过
我妒忌的热血满腔。
啊！流水潺潺响，
是想把话讲？
啊！为爱别人他把我忘！

啊！火焰熊熊燃，
河水喃喃溅，
水若不能扑灭火，
我将被罚受熬煎！
我将被爱情毁害！
我将因悔恨把身献！

4、幽灵出现。加弱音器的圆号声宣告旧情人的幽灵骇人地出现了。

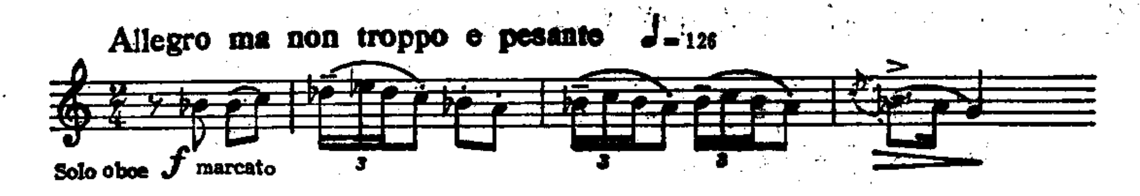
5、恐怖之舞。随着加弱音器的小号的神经质的刺耳的声音，以及那与幽灵有联系的独奏双簧管中的弯曲扭动的音调，坎德拉的恐惧不断加深。

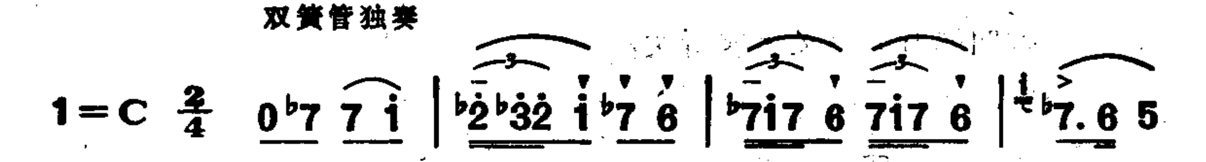
6、神秘的圆圈：渔夫的故事。这段平静的间奏曲原是舞剧初稿中由帕斯托拉演唱的一首歌。

7、午夜：巫术。远处的钟声（钢琴声加上乐队中的微妙的音响）响了十二下。乐队发出了颤栗的声音。

8、驱邪除怪的火祭舞。坎德拉跳着舞来驱除邪魔，这段音乐恐怕是整部舞剧中最有名的一段了，在这里起主导作用的是独奏双簧管的纠缠不休的呜咽悲鸣的音型：

例300





这一音型使人想起幽灵情人的主题，甚至还可回溯到舞剧第二部分音乐中双簧管的悲诉。

9．场景。我们又一次听到妒忌的幽灵的尖叫声。

10、鬼火之歌。

爱情象鬼火，
你逃它就追。
爱情象鬼火，
你进它则退。
可恨双眼乌而黑，
追向鬼火为一窥！
可恨心儿已破碎，
愿在火中烧成灰！
爱情象鬼火，
瞬息即消溃。

11、哑剧。这次紧跟在幽灵尖叫主题后面的是一段温柔的大提琴独奏旋律，它暗示着坎德拉的新情人——亲切动人的卡梅洛

的到来。这段旋律之所以显得突出，原因有好几个，其中之一便是它的7/8节拍。

12、爱情游戏之舞。

坎德拉的女友卢西亚和追求她的幽灵调情，这段舞蹈有一部分是用下面这些依照民间调式唱出的歌词来伴唱的：

你是那坏吉普赛人，
有一个吉普赛姑娘爱过你，
她的爱情你配不上，
谁叫你背信弃义另求新欢？

我是声音咒你命运，
我是火燃烧你身心，
我是风儿催你叹息，
我是大海淹你灭顶！

13、终曲：晨钟。

东方已经泛白，
唱吧，钟声，唱吧！
唤我幸福回来！

钢琴与乐队曲：西班牙花园之夜

(Nights in the Gardens of Spain 〔For Piano and Orchestra〕)

拉威尔在1907年创作了《西班牙狂想曲》(Rhapsodie espagnole，其中有一乐章名为《夜的前奏》)，德彪西于1908年写了《伊贝利亚》(其中一乐章叫《夜之芳香》)，之后，熟悉和爱慕这两位作曲家的法雅想写《西班牙花园之夜》，看来是势在必行的了。如果没有拉威尔和德彪西的作品作先导，法雅的《西班牙花园之夜》

就很难是现在这个样子，不过法雅的强烈个性足以使他的作品不乏新颖独特的风韵。

法雅关于这部作品的初步设想实际上是在1909年形成的，当时他打算写一套由三首夜曲组成的钢琴曲。这份谱子一直到六年以后才写完。在这期间不止一位朋友敦促他，要他把这套钢琴夜曲改写成一首乐队音诗。这些人中对法雅影响最大的恐怕要算西班牙著名作曲家阿尔贝尼兹了，法雅曾把酝酿好的夜曲主题以及片断弹给他听，而他则建议法雅把它们写成一首以一架钢琴为主要声部的乐队作品。法雅接受了这个建议，并在1915年写完了乐队总谱。用法雅的话来说：

"如果这些'交响印象'已经达到了预期的目的，那么仅仅列举它们的题目就足以对听众加以指导了。虽然作曲家在这部作品中(象一切有权被看作是音乐的作品一样)是按照一种明确的构思来处理调性、节奏和主题素材的……但是这样做的目的，无非是想要唤起人们对某些场合、某些感觉以及某些情绪的联想。作品中采用的主题，就象作曲家在以前所写的许多作品一样，是以那些突出安达鲁西亚民间通俗音乐特色的节奏、调式和装饰音型为基础的，尽管它们很少以原始形态出现在作品中；此外，乐队配器频繁地采用了西班牙安达鲁西亚地区民间通俗乐器所特有的某种音响效果，而且是通过传统的配器手法获得的。作曲家并不自命音乐是描写性的，它只不过是有所表现。激发了这种'声音唤觉'(evocations in sound)的并非只是喜庆和舞蹈场面的声音，忧伤和神秘也在里面起了作用。"

这部作品的三个乐章分别题名为"海内拉里菲宫中"、"远处的舞蹈"、"在科尔多瓦山上的花园里"，第二、第三乐章连在一起演奏，中间不停顿。

Ⅰ、"海内拉里菲宫中"，Allegretto tranquillo et misterioso 海内拉里菲宫（摩尔语Jennat al Arif 的意思就是"阿里夫的花园"或"造物主花园"）是一座十三世纪的别墅，是格拉那达摩尔统治者的阿尔汗布拉群宫的一处建筑。法雅用西班牙安达鲁西亚的主题来暗示一种东方色彩的背景。乐曲刚一开始就出现了沙哑的歌声，这是中提琴在近琴马处奏震音所发出的。象许多原始的旋律一样，这个曲调的音域也很窄：开始时只是在小三度音程内进行，然后逐渐扩大到四度音程，最后达到五度音程，但是每向外扩展一个音总要回头在原来的音上绕一下：

例301



法雅用来发展、扩大和丰富原始旋律萌芽的手法，是一种使人眼花缭乱的精湛技巧。

Ⅱ、"远处的舞蹈"Allegretto giusto 虽然这一乐章的节奏破碎，轮廓模糊得难以辨认，但乐队中呼啸的颤音，快速的走句以及漫不经心的节奏，都使人联想起用途繁多的西班牙吉他。钢琴的作用好象特别显赫，它用一串明亮辉煌、飞速掠过的

八度上行，将音乐直接推入了第三乐章。

Ⅲ、“在科尔多瓦山上的花园里” Vivo 末乐章好象是在描绘一种叫作“吉普赛桑布拉”的晚会，在这类晚会上照例要请吉普赛艺人乐队来奏乐取乐。桑布拉Zambra一词以及桑布拉音乐看来都起源于古摩尔人的Sâmira一词。词意为夜间的狂欢，亦可是一种平静的夜间聚会，朋友间以讲述诸如《一千零一夜》之类的故事来消磨时间。这样的聚会必然有音乐，因此Sâmira一词就逐渐用来称呼艺人乐队。后来腓力普二世下令禁止摩尔人的桑布拉以及他们的乐器，这时，吉普赛人就从摩尔人那里把某些富有特色的演奏方式继承了下来。

末乐章是按一种带埃斯特里比洛（estribillo）的科普拉（copla）的形式写成的，这种歌曲极象那种带有叠句的古典回旋曲。类似叠句的埃斯特里比洛，在这里是由高音木管乐器和高音弦乐器用八度齐奏来演奏的，曲调很花哨。乐曲结束时，舞蹈节奏声似乎都消失在夜幕中。



1916年4月9日，马德里交响乐队在马德里皇家剧院首次演出了《西班牙花园之夜》，由费尔南德斯·阿尔沃斯指挥，何塞·库维莱斯钢琴独奏。乐队总谱中包括短笛、二支长笛、二支双簧管、英国管、二支单簧管、二支大管、四支圆号、二支小号、

三支长号、竖琴、钢片琴、钢琴、定音鼓、三角铁、钹、以及传统的弦乐器组。

选自《三角帽》的三首舞曲

(Three Dances from the Three-Cornered Hat)

曼努埃尔·德·法雅是最后一批保持了浪漫主义和民族主义传统，并具有卓越创造才能的作曲家中的一员，他和其他作曲家一样，把本国的传统通俗音乐作为自己风格的基础。他是西班牙著名的音乐学家、作曲家、教师以及西班牙通俗音乐、艺术音乐中古典传统的维护者费利佩·佩德雷尔的学生。

法雅的音乐中的第二重要成份是法国的。在他青年时期圣桑和其他的法国作曲家在西班牙很受推崇，他本人则于1907年动身前往巴黎，在那里住了七年之久。在巴黎他赢得了丢卡、德彪西和拉威尔的友谊及支持，同时也受到了同时代的法国作曲家的强烈影响。

法雅的《三角帽》最初是一部哑剧《总督与磨坊主之妻》的配乐，剧本是佩德罗·德·阿塔尔孔根据一个短篇小说《三角帽》改编的。1917年4月，这部哑剧在马德里埃斯拉瓦剧院上演，获得极大成功。不久，塞吉·迪亚吉列夫俄罗斯芭蕾舞团到西班牙旅行演出，法雅把几段哑剧配乐弹给迪亚吉列夫听，后者就叫他将它们改编成一部芭蕾舞剧的音乐。法雅不仅修改了原来的总谱，而且还增添了两段后来广为流行的音乐："磨坊主之舞"和"终场舞"。1919年7月，这部芭蕾舞剧在伦敦的阿尔汗布拉剧院首次上演，由马西内编舞，卡萨维娜、马西内和伏依奇科夫斯基担任主角。

剧情涉及一个年轻的磨坊主，他的漂亮的妻子，以及一个向

磨坊主之妻调情而惨遭失败的几近暮龄的总督。

I、“邻居之舞”（塞吉地亚舞）是舞剧下半场开始时村民们在磨坊里寻欢作乐场面的一部分。“这是个美妙的安达鲁西亚之夜，繁星当空，芳香沁人，神秘莫测。”婉转起伏的旋律和那典型的安达鲁西亚三拍子节奏，都被加上了精致细巧的配器。

II、“磨坊主之舞”（法鲁卡舞）紧接前一场面。一开始，独奏圆号和英国管奏出辉煌的华彩段一般的乐句。从沉重的脚跟跺地的节奏音型起，舞蹈才正式开始，这种节奏音型与管弦乐奏出的旋律片断互相交替着进行。

Ⅲ、“终场舞”（霍塔舞）总督拘捕了磨坊主以扫清自己求爱路上的障碍，然后连夜前往磨坊。不料他失足跌进磨坊的小溪里，惊醒了磨坊主的妻子。总督向磨坊主的妻子求爱，吓得她赶忙逃开。总督冷得簌簌发抖，脱下湿漉漉的衣服，躺到磨坊主的床上去睡觉。磨坊主回来发现总督扔下的衣服，怕是自己妻子已经背弃了他。他顿时妒忌心大作，穿上了总督的衣服而走。在终场舞中，磨坊主、他的妻子、警察和邻居们再次全部出场。误会消除了，磨坊主与妻子重归于好，而那个好色的总督，则受到邻居们的嘲弄。在最后的热闹场面中贯穿着下面这个富有特色的叠句：

例303



1＝C 6/8 6 676 5 5. | 0 5 6 6 5 67 | 1 121 7 7. |

乐队总谱中包括二支长笛，短笛，二支双簧管，英国管，二支单簧管，二支大管，四支圆号，三支小号，三支长号，大号，定音鼓，大鼓，三角铁，钹，响板，木琴，锣，钢片琴，竖琴和常规的弦乐器组。

谷文娴 译

卢卡斯·福斯

(Lukas Foss)

1922年8月15日生于柏林

变奏曲

虽然福斯写作变奏曲是由林肯中心基金委员会委托，供1967年在纽约市举办的林肯中心表演艺术节用，但写作此曲的源由却有趣得多，并且代表当时西方音乐的一种主流。（我之所以说一种主流，是因为那时显然有几种主流，要弄清在我们这世纪的第三个二十五年期间，哪一种主流占优势，囊括其他，至今仍不可能。）福斯的许多作品不仅使他名列实验性先锋派，而且，在群众以及为数甚多的音乐家、评论家的眼里，他也是现代音乐的领袖之一；《变奏曲》于1967年7月5日由纽约爱乐乐团举行世界首演，小泽征尔指挥，此次演出在福斯的作品目录中增添了新的光辉。这位昔日的神童，三十年代的卢卡斯·福斯，具有辉煌前途的年轻的赴美移民，获得古根海姆奖学金① （1943）的最年青的作曲家——他在许多方面，特别是作为指挥、作曲家、钢琴家、教师和音乐促进者，始终是一位奇才。

福斯继阿诺尔德·勋柏格之后，在洛杉矶任加利福尼亚大学的作曲教授，十年后，于1963年，他接受了布法罗爱乐乐团指挥

① 古根海姆（Simon Guggenheim，1867——1894），美国政治家及资本家。于1925年设立古根海姆纪念基金，每年颁发给科学家、美术家、音乐家及作家。

的职位，这一职务使他有时间从事包括作曲在内的其他重要活动。福斯为女高音及乐队所写的《时间循环》(Time Cycle)于1960年10月由纽约爱乐乐团举行世界首演，自那时起，他的作曲兴趣似乎日益转向各式技巧变化，这些技巧如称为偶然音乐，并不是恰如其份，但是它们往往也含有由指挥或演奏者来选择（甚至即兴）的因素，因而同一作品的两次演出听上去不可能相同。

福斯的《变奏曲》的前身是《窃取之物》(Phorion)，它是受交响乐队妇女委员会联谊会的委托而写的一首独立乐曲。《窃取之物》的构思来自福斯的一个梦，他把这梦看作是一种作曲风格或技巧的隐喻。福斯指出Phorion是希腊语，它的意思是偷来的东西。首次演出的节目说明中他写道：

"……我正在为罗斯特罗波维奇写大提琴协奏曲，它的末乐章是以巴赫的一首萨拉班德舞曲为基础。在梦中我听见（或看到）巴罗克式的十六分音符洪流被海浪冲上岸，又被海水淹没，再重新回来，往返无穷。当我醒来，我按照作曲技巧来理解这个梦时，它突然变得很清楚了，只是在这时这一相当一般化的梦境才开始使我感到兴趣。

"几组乐器演奏着，继续听不出地、无声地演奏着。只有指挥叫它们出声时，它们才暂时出声。不久又按照一个指挥手势而隐入无声。这些手势是在不同的时刻给予不同的乐器或乐器组，顺序也完全不同，因此当指挥要求某一不出声的乐器出声时，连他也无法追踪这一乐器在不出声的演奏中已到达什么地方。

"我决定使用（借用、窃用）巴赫E大调小提琴德国组曲中的前奏曲。我还决定用普通的弦乐器，管风琴，（最好是电子管风琴，因为时隐时显是电子乐器的特点。）加电器扩音的拨弦古钢琴或电钢琴以及一个加扩音的竖琴或电吉他。

“我的乐曲在细节上全部由巴赫的前奏曲构成；巴赫的这首乐曲使用得仿佛除此之外别无其他可用的音符。技巧的纯正对我来说似乎是最根本的，它可使乐曲免于遭到破坏而成为杂烩或集锦。”

《窃取之物》作为一首独立的作品，于1967年4月28日在纽约爱乐乐团的正规演出季中上演，由伦纳德·伯恩斯坦指挥。同年暮春，福斯把他的《窃取之物》并入到三乐章的《变奏曲》中。《变奏曲》在林肯中心联欢节上首演时，福斯为节目手册写了以下的解说：

“三首变奏以之为依据的三首乐曲都是E大调的，这可能是巧合，但却用得不无妙处”。

“变奏Ⅰ、根据亨德尔Op. 6，No.12的大协奏曲的慢乐章（标有Aria：Larghetto e piano的第三乐章，本乐章的主题可参阅本书中册）几组乐器演奏亨德尔的作品，不加更动，但是不断地隐退到听不见的程度（不是休止），然后重新冒出。换言之，亨德尔的音符总是存在的，但是听不到。听不到的时刻使亨德尔的音乐中有了破洞（我创作的只是破洞）。穿了孔的亨德尔的音乐由乐队的不同乐器奏出，它们互相重叠（我仅仅拟定这一重叠的结构）。结果所得的并列和静止使原作无法辨认，取而代之的是另外某种东西。这就仿佛是在两张一模一样的画上剪出许多各式各样的洞，然后把一张放在另一张上面，不对齐，通过上面一幅画的洞眼可以看到下面一幅画。然后移动上面的画（即不同的演奏），新的形式、组合就会不断出现。

“变奏II、根据斯卡拉蒂的第二十三奏鸣曲。可以听到远处由拨弦古钢琴演奏的完整的奏鸣曲，各组乐队乐器演奏斯卡拉蒂的奏鸣曲的片段，时隐时现，作为前景，它常使完整的斯卡

拉蒂奏鸣曲显得朦朦胧胧。在这变奏中，原作的优美之处需要保留：一种新古典主义的形式：一首乐曲爱上了另一首，就象为它配上了一首本身完整的诗一样（斯卡拉蒂的奏鸣曲并不需要我为之填词），是我主动赠送的礼品，是滥用权力以之表示敬意。

“变奏Ⅲ、《窃取之物》，根据巴赫E大调小提琴德国组曲中的前奏曲。对于演奏家来说，陷入到无声或从无声转为有声，都比较冒险，因为每次演出的隐现时刻都各不相同。虽然在不同乐器进入或退出时，指挥都示以手势，但是当他要求某一乐器出声时，他本人也无法追踪这乐器在不出声的演奏中，已到达什么地方。”

“正象变奏Ⅰ只用亨德尔的音符一样，变奏Ⅲ也全部用巴赫的小提琴独奏曲完成。甚至滑奏也是从巴赫的乐曲中衍生出来的。我所要求的只是‘巴罗克式的十六分音符洪流被海浪冲上岸，又被海水淹没，再重新回来’，这样说明也许最为合式。它是一场巴赫的梦，不断地突然变换情景：有些是滑稽的（两支长笛互相追逐，木琴用摩尔斯电码拚出字母 Johann Sebastian Bach，等等），有些是恐怖的（结束时管风琴和打击乐器的决斗）。

《变奏曲》需用长笛、单簧管、双簧管、大管、圆号、小号、长号、大号、打击乐器、电钢琴、吉他、管风琴、拨弦古钢琴及弦乐器。”

汪启璋 译

西撒·弗朗克

(César Franck)

1822年12月10日生于列日——1890年11月8日卒于巴黎

钢琴交响变奏曲

弗朗克的整整一代的学生和艺术信徒都把他当作凡间的圣人那样崇拜着，他们称他为“神父”弗朗克。樊尚·丹第在其第一部权威性的传记中把这位大师奉为圣人。大凡基本上以此为依据的音乐史和参考书中依然保留着这个天使般的形象。1930年莫里斯·埃马纽埃尔①曾在他的评论性研究中试验用各种方式让圣人的形象返回尘世。四分之一世纪以后，法国批评家和历史学家莱昂·瓦拉在他的《西撒·弗朗克的真实故事》一书中又尝试在“圣徒传记”和“真相”之间作出公平的处理。然而即使象瓦拉这样客观的历史学家都承认，如果圣人的形象幸存的话，拿他来说，他也不会感到遗憾的。

有一点看来是真实的，弗朗克几乎象天使般地与世无争和宽厚忍让。即使在人们很拙劣地演奏他的作品或者忽略它们，他完全有理由生气的时候也是如此。然而在没有必要崇拜一个人性格中的每一点，也无需把他的伟大之处迟迟未得到公认完全归咎于同行的愚蠢、恶毒和嫉妒的时代里，人们普遍承认，弗朗克的才

① 莫里斯·埃马纽埃尔（Maurice Emmanuel，1862—1938），法国音乐学家兼作曲家。

能很迟才得到赏识的主要原因在于他的才华在事业中显示得太晚了。况且即使任何一位希望了解他的人都已看清他的形象后，仍会时而出现一些会使他最忠诚的崇拜者感到踌躇的的缺点——变音过于甜美。

弗朗克的《交响变奏曲》写于他事业上的后期，在这个时期他写下了大量为世人公认的杰作。此外，这部作品也幸运地摆脱了那种有时会出现的变音过多的弊病，这些变音甚至损害了他的某些最优秀的作品。《交响变奏曲》创作于1885年，1886年5月1日由路易·迪尔迈在巴黎普莱耶大厅首演。1887年6月30日在巴黎巴德鲁音乐会上的第二次演出是被大量报道的一场惨败。按照莱昂·瓦拉的说法，其部份原因是由于那些过于热心的信徒引起人们对弗朗克的普遍不满。即使在今天，要对弗朗克作出不偏袒的评价也是困难的。象诺尔曼·德缪思这样一位严肃的传记作者，尽管他力求客观，仍会断言他深信“《交响变奏曲》是一部完美无瑕的作品，并且已接近于人世作曲家在创作这一类作品[即协奏曲]时所能希望达到的尽善至美的境地。”

事实上它是一首单乐章钢琴协奏曲，弗朗克的这首乐曲雄辩地证明浪漫派作曲家喜欢把多种曲式并成一个单乐章。弗朗克也完全可以为他的作品加上“引子、变奏和终曲”的标题。

乐曲开始时，引子向我们显示了两个强烈对比的乐思：乐队中弦乐器奏出刚毅有力的附点节奏的动机，钢琴用哀诉恳求的旋律来回答：

例304



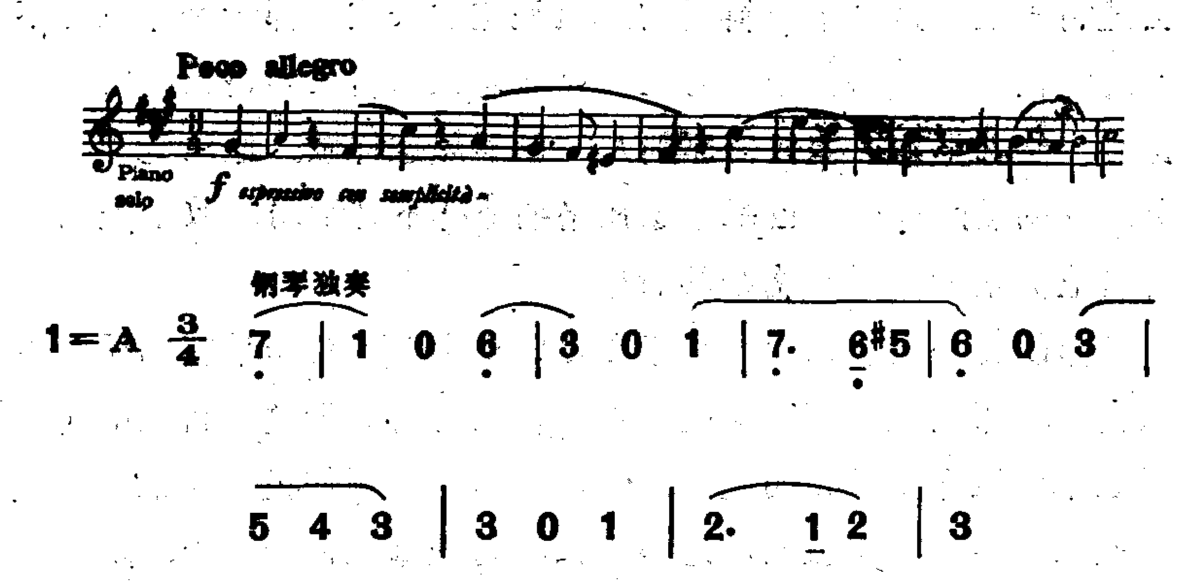
钢琴独奏

1＝A 4/4 3#2 | 1 7 0 3#2 | 1 7 0 6#5 | 4 3 2 1 7 6 | 7 6

这两个对比的乐思立刻得到变奏，第二变奏改为3/4拍子，并先现了后来由钢琴独奏部份全部呈示出来的主要主题。

乐曲的中间部份由一组较正规的主题和变奏构成，它以十八小节的主题为基础，先由独奏钢琴表达，开始是这样的：

例305



前五次变奏总的说来，是遵照十八小节的钢琴主题结构的，逐渐引进乐曲开始时的刚毅有力的附点节奏动机。第六次变奏时旋律由大提琴唱出，其背景是独奏钢琴连绵起伏的音型，它们又合并为自由的间奏，其中优雅的钢琴音型在加弱音器的弦乐器透明的背景上继续进行着。

第三段，或者终曲，从钢琴上双手弹奏的长颤音开始引进一个小型的交响曲乐章，或奏鸣曲快板乐章。它的基本主题是从上述开始部份所引的哀诉的钢琴乐句中演变而来的。这里出现了一个正规的形成对比的抒情性主题，它听上去似乎是新的，但实际

上是钢琴基本主题的一个巧妙的改变。最小的交响曲发展部和传统的再现部导向辉煌的尾声。天使般的"神父"弗朗克在这里显示了他能够写出人世间最优雅最光辉的音乐。

《交响变奏曲》的配器为长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四，小号二，定音鼓和标准的弦乐组。

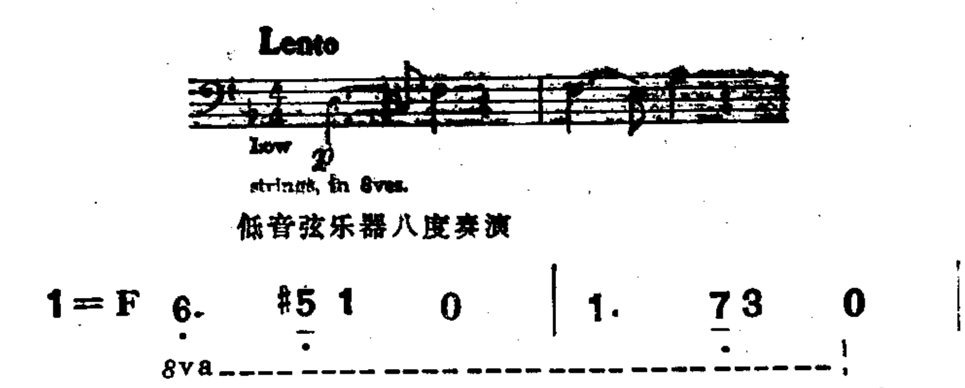
d小调交响曲

西撒·弗朗克唯一的交响曲在他逝世前几个月在巴黎首演时会遭到失败，这是难以料到的。但是这次失败，部份是弗兰克本人的过错，因为他从来不为在公众面前显示自己和自己的音乐而操心。他既不知道如何挤掉别人，也不想这样做。他丝毫不具备贝多芬的威严气质，也绝不象瓦格纳那样不甘示弱，敢于进攻，尽管他大量学习了瓦格纳的音乐。

弗朗克的交响乐于1889年2月17日由巴黎音乐学院的乐队首次公演。弗朗克的信徒樊尚·丹第在他写的对于这次首演的著名报道中可能夸大了弗朗克的同行们的恶意。例如说新作品"证实作曲家已经无能到教条的地步"的那句愚蠢批评长期以来一直被认为是古诺讲的。然而弗朗克的交响曲在交响乐世界里与古诺的《浮士德》在歌剧院中几乎同样地受人欢迎。巴黎音乐学院的教授，一位发了火的学究用轻蔑的口吻问丹第："可是亲爱的先生，有谁听到过把英国管用到交响乐中的？哪怕只给我举出一首海顿或贝多芬用英国管的交响曲也好！好啦！这你就明白了：你爱把你的弗朗克的音乐叫作什么都行，可是它肯定永远不会是一首交响曲！"说此话者对于海顿的知识和对于弗朗克的欣赏是同样地浅薄，因为海顿的确用过英国管。事实上在他的第22号"哲学家"交响曲中就用了一对英国管。

Ⅰ、Lento；Allegro ma non troppo　弗朗克交响曲的开始主题是一个多世纪以来一直深深吸引作曲家们的那类乐句。贝多芬在他最后的一个弦乐四重奏中用了这类乐句并且在音符上面写着：“必然是这样吗？”瓦格纳在他的《尼伯龙的指环》中把它作为命运的疑问主题；而弗朗兹·李斯特则再一次把它用作交响诗《生之序曲》中的主要主题。西撒·弗朗克没有给这个主题命名，而是把它放在交响曲的一开始作为一个缓慢、不祥的问句：

例306



乐队一次再一次地发出这个问句，音调不断上升，直至第一乐章的主要部份Allegro出现。这里问句变成一个生气勃勃、富有动力的正主题。然后再有一段热烈的发展部直到所有的热望和紧张情绪都突然归结为翱翔的旋律：

例307



这乐章的其余部份仍是这两种情绪之间的冲突。最后，这个庄严的问句得到一个突然爆发的肯定回答。

II、Allegretto 第二乐章一开始是竖琴和其他弦乐器的柔和的拨奏。很快，英国管在这个背景上吹出了忧伤的曲调：

例308



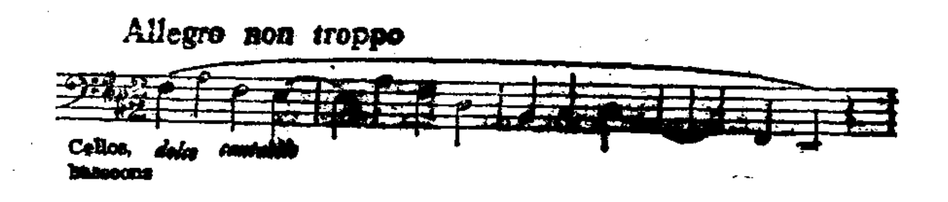
英国管

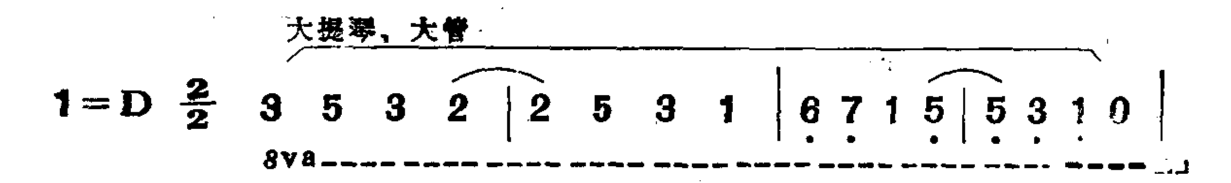
1=♭D $\frac{3}{4}$ 0 0 4 | 3 6 ♯5 | 3 - 4 | 3 1̇ 7♯5 | 3 -

第二乐章的中段有一线光明，出现了较为欢快，无忧无虑的气氛。

III、Allegro non troppo 末乐章是喜庆的音乐。这里有很多主题，最重要的是开头主题：

例309





过去那忧郁、疑问的主题隐约再现，但是却让位给一个表示信心和力量的不断升腾的波浪。第二乐章中悲伤的曲调变成了欢乐的

曲调，所有问句的答复都是胜利。

d小调交响曲的配器为：长笛二、双簧管二、英国管一、单簧管二、低音单簧管一、大管二、圆号四、小号二、短号二、长号三、大号一、定音鼓、竖琴和通常的弦乐器。

周　薇译

速度、表情用语中外文对照表

（凡未注明语种者均为意大利语）

A

adagio　慢慢地，从容地
ad libitum　随意
affettuoso　热情地，有感情地
agitato　激动地，激昂地
alla　按照……式样，类似
allegro　愉快的，活泼的
amabile　可爱的，柔和的
amoroso　温柔的，情致绵绵的
andante　进行的，流动的
andantino（比andante较快）
anfangs（德）开始，开端
animato　有生气的，活泼的
animé（法）活跃的，活泼的
appassionato　热情的，兴奋的
arrogante　傲慢的，骄矜的
assai　非常，很

B

ben　好的，良好地
beschwingt（德）迅速的，轻快的
bewegt（德）激动的，灵活的
brillante　辉煌地，灿烂的
brio　活泼，愉快

C

calmo 安静的，平稳的
cantabile 如歌地
carattere 性格，特性
col 和，同，用
come sta 如同这个
comodo 舒适，便利
ccn 用，以，带

D

deliberato 故意地，熟思地，果断地
desolato 悲痛地，凄凉地
di 从……中，的
disperato 失望地，绝望地
doch（德）但是，然而

E

e 和，及
ed 也，并
energico 刚毅地，精力充沛地，有力地
espressivo 富于表情的
estatico 狂欢的
etwas bewegt（德）少许

F

fantastico 幻想的，奇异的
feierlich 欢庆的，隆重的
feroce 凶猛的，残暴的
feurig（德）如火的，热烈的
frenetico 如狂的，发狂似的
funèbre（法）葬礼的，悲痛的
fuoco 热情，兴奋

G

gemässigt （德）适度的，中庸的

giocoso 诙谐的，滑稽的

gioviale 快活的，高兴的

giusto 恰当的（地），适当的（地），精确的

grandioso 巨大的，宏伟的

grave 庄重的，严肃的

grazia 优美，文雅

grazioso 优雅的，亲切的

guerriero 威武地（的）

I

in 在，于

incisivo 截然的，尖锐的

L

langsam （德）慢的，徐徐的

larghetto 宽广的，稍缓的

largo 宽广的，徐缓的

lebhaft （德）活泼的，生动的

leggiero 轻快的，活泼的

lentement （法）缓慢地

lento 缓慢的，迟缓的

l'istesso 同样的，相同的，不改变速度

M

ma 但是

maestoso 庄严的，威严的

malinconico 忧郁的，悲愁的

marcato 明显的，显著的，清晰的

marcia 进行，进军

massig （德）适中的，不过分的
mehr （德）较多
meno 较少地，较小地
misterioso 神秘的，玄妙的
molto 很多的，大量的，十分地
mosso 激动的，快速的
moto 运动，移动

N

nicht （德）不，非
non 不，无

P

parlante 讲话的，逼真的
passionato 热烈的，热情奋发的
perpetuo 永久的，无穷的
pesante 重的，沉重的
più 更加，又
poco 少许，少量
preciso 精确的，明确的
presto 急速的（地），轻巧的（地）

Q

quasi 几乎，大约，好像

R

réjouissance （法）欢乐，喜悦
religioso 虔诚的，严正的
risoluto 决断的，大胆的
ritmico 有节奏的
rubato 节奏自由的演奏风格；表演者缩短某些音的时值而增长某一些
rude 粗鲁的，严厉的

S

schleppend（德）缓慢的
schnell （德）迅速的，敏捷的
scorrevole 流动的，流畅的
sehr（德）很，甚
selvaggio 野蛮的，粗野的
semplice 简单的，朴素的
sempre 始终，总是，时时
serenata 夜间抒情曲，小夜曲
serioso 严肃的，认真的
sostenuto 持续的，庄重的
sotto 在下，以下
spirito 精神，灵魂，气概

T

tanto 如此，这样多
tenebroso 昏暗的，秘密的
tenuto 持续，支持
tosto 迅速的
tranquillamente 平静地，宁静地
tranquillo 平静的，恬静的
trè （法）很，非常
troPPo 太多，过多

V

viel（德）多，很
violenza 猛烈，激烈
vivace 活泼的，生动的
vivacissimo 极活泼的，极生动的
vivo 活跃的，有生命的
voce 声音，嗓子

Z

ziemlich（德）相当的，足够的
zögernd （德）耦延
zu（德）去，向；太，太过于